ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث

محمد عبد الواحد حجازى





ت: ٠٣/٥٣٥٤٤٣٨ اسكندرية

ظاهرة الغموض

فى الشعر الحديث

الناشـــــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنـــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنـى قبلـى السـكة الحديـد - مسـاكن دربالـه - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com

dwdpress@biznas.com

Website

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث

المؤلـــــف: محمد عبد الواحد حجازى

رقـم الإيـداع: ١١٨٤٤ / ٢٠٠٠

الترقيم الدولى: 7 - 094- 327 - 977

ظاهرة الغموض

فى الشعر الحديث

محمد عبد الواحد حجازى

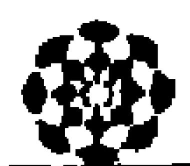
الطبعة الأولى

٢٠٠١ م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ الإسكندرية



شاعر الحضارة

الشعر روح .. هى آهة الوجدان الواله المحزون..

والشعر روح.. هى آهة الوجدان القلق مما كان وما سيكون..

* * *

والشاعر الحق هو من يعانى شقاء الكون فى أمل ورجاء،

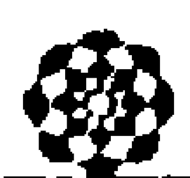
ليضرب المثل للحائرين بأن فجر الحياة مبشر بالخير والسلام..

والشاعر الحق هو من يتعاطف تعاطفًا إنسانيًا مع كل ما هو

كائن فى الكون لأنه منبثق منه وراجع إليه ..

وإنه لشاعر الحضارة .. أو شاعر الحب والجمال.

محمد عبد الواحد حجازى،



منهاج البحث

الوجود الإنساني وجود إمكاني لا محدود.. ولا محدوديته هذه هي إحدى بواعث الغموض وأسبابه .. ذلك أن الإمكانية اللامحدودة، محدودة بطبيعة الصيرورة الحيوية الحضارية لتحقيق الإمكانات تحقيقا إبداعيا..

ولما كانت الإمكانات مترمنة بزمان الإنسان، وزمان الإنسان في تواتر متصل وتلاحق متكامل الحلقات متراكب النتائج، فإنه كان أمرًا حتميًا تفرضه طبيعة الكيان الإنساني العقلي والخيالي والعلمي والثقافي ألا يتحقق للإنسان من إمكانات إلا بقدر ما يتاح له من كشف بعض أسرار البيئة التي يعيش فيها والكون الذي يحيط به. وذلك حسب قدراته العقلية الأولية التي وظفها في تجاربه العملية المادية، أو تجاربه الاجتماعية النفسية والأخلاقية..

ولقد كان نجاح الإنسان في إماطة اللثام عن بعض الأسرار التي أفاد منها في حياته الحضارية، يسفر عن نظام له نسق متوازن في خصائصه منطقي في حركاته محتوم النتائج فيما يجلب من خير أو منفعة.

ومن العجيب في هذا الشأن أن ما كان يوفق الإنسان في الاهتداء إليه إنما كان يأتي من غموض الظواهر الكونية والطبيعية، ومن غموض الظواهر المعاشية والاجتماعية. ومما تجدر الإشارة إليه والتنبيه عليه أن الغموض يمثل باعثًا وجوديًا بالنسبة إلى الإنسان. أما من حيث الظواهر في ذاتها فهي منتظمة ومتناسقة ومتساوقة في حركاتها واتجاهاتها، ودقيقة في تناسب أجزائها وتكاملها تكاملا لا يشذ عن نظامه. ومن هنا كان الكون بالنسبة إلى الإنسان وهو المحكوم بقدراته العقلية وإمكاناته الإبداعية، غامضا غموضا لا نهائيًا. هذا في الوقت الذي هو فيه واضح غاية الوضوح، جلي غاية الجلاء.

وذلك هو لباب المشاقة الوجودية القائمة بين الإنسان والكون.. وإنها لمشاقة تجسد الإيقاع الكونى للحياة الإنسانية وهى تجاهد فى سبيل تحقيق إمكاناتها الحضارية تحقيقا يتعاوره الفشل والإخفاق حينا، ويحالفه التوفيق حينا آخر.

إذن فالإيقاع الكونى للحياة الإنسانية متصل متواتر على نحو عبقرى يجسد عبقرية الكون أو عبقرية الغموض _ إن أجيز هذا التعبير _ وعبقرية الإنسان وهو يسعى لرفع سدف الغموض الذى يلف الوجود..

وفحوى الإيقاع ونضاره أن هناك غموضا كونيا عاما ربما شعر الإنسان نحوه بشعور الجلال، وهناك غموض كونى خاص هو ما تنطوى عليه كل ظاهرة من ظواهر الكون والحياة تبعا لاهتمام الإنسان بها وانشغاله بأحوالها ولا سيما حين يكون لها تأثيرها على وجوده وحياته ومعيشته.

ومن هذا المنطلق الكونى ندرس: "ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث"، جاعلين من غموض ظواهر الكون مدخلا طبيعيا ضروريا نهتدى به فى دراستنا وليكون حجة ظاهرة تثبت أن الشعر ظاهرة إنسانية وجودية، وظاهرة كونية فى نفس الآن. وحتى تكون فاتحة لثراء العطاء عند الشعراء فإننا نقدم بين يدى بحثنا، هذه النتائج العلمية المستخلصة من البحوث التى عالجت الظواهر الكونية والحيوية وهى:

أولا: أن الآصرة بين الإنسان والكون آصرة حياة وإحياء.

ثانيا: أن كل ما فى الكون من أظهر الكائنات وأكبرها إلى أضألها وأخفاها ينطوى على نظام دقيق فى تكوينه وأنه فى ذاته ذو معنى ودلالة فى الإطار الكونى العام للوجود.

ثالثا: أن هذه الخاصة ذات نوعيات متمايزة فى درجات الغموض، لا تصد العقل الإنسانى ولا الإرادة الإنسانية عن التطلع لكشف الحجب لمعرفة أسرار الغموض.

رابعـًا: أن عماد هذا التطلع هو المنطق العلمى المتناسق فى عناصره والمنتظم فى حركاته.

خامسًا: أن التطلع لكشف أسرار الغموض ينتهى إلى نتائج علمية.

سادسًا: أن المعارف العلمية أو القوانين العلمية الحديثة لا تلغى القوانين القديمة إلغاء تامًا. وما ذلك إلا لأن المعارف القديمة تنطوى فى ذاتها على حقائق علمية لا يمكن دحضها. ومن ثم تظل لها قوتها وتظل لها فائدتها المحسوبة علميًا وعمليًا.

سابعًا: أن عملية المشاهدة الكونية العلمية تتألف في بنائها من حوار إيقاعى متناغم بين المشاهدة والدهشة.. والتصنيف والتجربة والتقويم واستخلاص النتائج ثم إرساء القانون أو النظرية.

* * *

وفى ضوء هذه البينات العلمية نسير فى بحثنا:

"ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث"

وقد جئنا به على هذا المنهج:

* الفصل الأول:

مشكلة الغموض بين الفكر والفن

* الفصل الثاني:

من شعراء الغموض

* الفصل الثالث:

من شعراء الحضارة

* * *

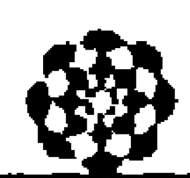
وإننى لأتمن أن أكون قد مهدت للسالكين فى مقامات الشعر طريقًا سويًا حتى يكونوا كما يراد منهم صوتًا للحق .. والحب .. والجمال ..

محمد عبد الواحد حجازى

الفصل الأول

مشكلة الغمـــــوض

بين الفكر والفن



الغموض فى الفكر

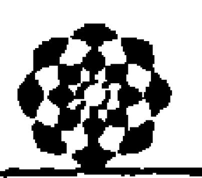
للكون غموضه المثير للخيال والفكر والشعور، حتى الوهم ومع هـذا فهو لم يصدف الإنسان عن ارتياده ولم يَدْعُه عن استكشاف ظواهره دراسة ونفعًا وإفادة...

وللوجود الإنسانى غموضه المثير، ومع هذا فالإنسان أبدًا فى تقويم لذلك الوجود لمعرفة خير السبل وأقواها وأخلقها لبناء حضـارة تمكنـه مـن تحقيق إمكاناته الإبداعية فى الفكر والثقافة والفن والحكم وكذلك القيم الإنسانية الأخلاقية والسياسية والاجتماعية.. هذا فضلًا على الصناعات والمصنوعات. ولذلك فإن اختلاف مناهج التحقيق تعبير عن اختلاف المواقف الذاتيـة مـن الوجود الإنسانى والإمكانات الإنسانية فى نفس الآن.

ولئن دل الاختلاف الوجودى من الكيان الإنسانى على أن لكل إنسان موقفـه الخاص من ذلك الكيان فإن هذا يدل على أن للغمـوض دوره فـى إزكاء الفكر وإنمائه واستجاشة المشاعر. كما يدل على أنه يستحيل على العقل أن يحيط خُبْرا بحقيقة الإنسان.. ومن ثم جاء اختلاف التصور دلالـة علـى الغموض من ناحية، وكذلك دلالة أيضًا على الحيوية التى يتيحـها اختـلاف التقدير وكأن الاختلاف ضرورة وجودية لابد منها.

ولقد اخترنا قضية الحرية دلالة على غموض الكيان الإنسانى ودلالة علـى اختلاف المواقف بالنسبة لهذه القضية.. اخترنا قضية الحرية عاملا من عوامل الإثراء الفكرى من جانب وإثراء الحياة الحضارية من جانب آخر..

* * *



وأول عنصر من عناصر قضية الحرية، هو تعريف الحرية .. ما معناها وما هى حقيقتها؟

ولعله من أشيع ظواهر الغموض هو أنه صعيب، صعيب أن نعثر على تعريف جامع مانع يرضى عنه العلماء فضلًا على المثقفين لبعض أنواع المعرفة كالفكر والفن والديموقراطية والدكتاتورية والعبقرية والشخصية والأخلاق، والخير والشر والتقدم والتطور وغيرها. وكلها بصفة عامة تبلغ فى تعريفها حد الاختلاط والاضطراب حتى ليصح أن نقول إن العلم الذى يرجى تعريفه غامض غموضًا شديد فإذا جاء تعريف على صبغة ما عارضه تعريف آخر على صبغة أخرى مخالفة. ولقد يحاول البعض أن يوفق بين المتخالفين بإيجاد تعريف وسط ترضى عنه كل الأطراف لكن التعريف يكون آنئذ أقرب إلى التلفيق منه إلى التوفيق. ورغم هذا كله فإن هذا الغموض الذى نعتناه بأنه مثير كان خيرًا وبركة على الفكر والحضارة الإنسانية ذلك أن فيه إحياءها وإثراءها ودفعها إلى التقدم والازدهار..

ولعل من القضايا الكبرى ذات الأثر العميق والجليل فى حياة الإنسان هى قضية الحرية.. ولقد اصطنعناها مثالا ندلل به على أربعة أمور:

أولا، أن قضية الحرية هى قضية الوجود الإنسانى فى ماضيه وحاضره ومستقبله.

ثانيًا، أن الغموض فى الفكر حياة وإحياء.

ثالثًا، أن من أخطر الأخطار على قضية الحرية أن يكون التلبيس المتعمد قصدًا ومنهجًا لأنه يحيل القضية إلى غموض عقيم مبير.

رابعًا، أن الغموض فى الفكر إذ هو حياة وإحياء يفضى إلى سبل واضحة بينة تهدى الناس سواء السبيل إذ يلتمسون فيها عوامل لإثراء الحضارة وتجديدها وبعث الأمل فى نفوس أهلها فإذا هم يخاطرون من أجلها لصيانتها والمحافظة عليها.

ونبدأ قضية الحرية بهذا السؤال الذى اختلف بشأنه الكثيرون:

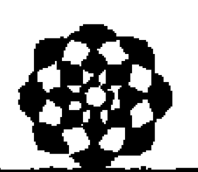
"ما هى الحرية"

لقد تواضع الفكر الفلسفى على تعريف الحرية بأنها: "اختيار الفعل عن روية مع استطاعة عدم اختياره أو استطاعة اختيار ضده". غير أننا حين نبحث عن معنى الحرية فى نظريات الفلاسفة نجد أن لها أربعة معان مختلفة أوجزها أحد المؤلفين على النحو التالى:

أولا: حرية الاختيار القائمة على الإرادة المطلقة أو حرية استواء الطرفين:

وهذا النوع هو ما يتبادر إلى أذهاننا جميعًا حينما نتصور أنفسنا أحرارًا. فنحن ننسب إلى أنفسنا صفة الحرية لأننا نعلم أن فى وسعنا أن نعمل بمقتضى إرادتنا نحن. ولمجرد أننا نريد هذا الشئ أو ذلك. ومن الفلاسفة الذين فهموا الحرية على هذا النحو "بوسويه" الذى يقول: "إننى كلما بحثت فى ذاتى عن السبب الذى يدفعنى إلى العمل فإننى أشعر بوضوح بأن حريتى إنما تنحصر فى مثل هذا الاختيار". فالإرادة الحرة هنا هى عبارة عن القدرة المطلقة على الابتداء أو المبادأة؛ لأننا هنا بصدد حرية تعمل بطريقة تعسفية محضة غير مشروطة فى فعلها بأى شئ كائنًا ما كان. وقد ذهب إلى مثل هذا الرأى فيلسوف فرنسى آخر هو "رنوفييه" الذى قال: "إن سوابق الفعل لا تكفى لتعيينه إذ أننا نشير جميعًا بأن حريتنا فى تحقيقنا لأفعالنا دون الخضوع لشروط أو لظروف خارجية فالقول بأن هذا الفعل حر إنما يعنى أن هذا الفعل غير محدد بأى شرط سابق كائنًا ما كان أعنى أنه مستقل تمامًا لا عن قوة خارجية فحسب بل عن سائر الدوافع والبواعث الباطنة أيضا بما فى ذلك التصورات والعواطف والميول".

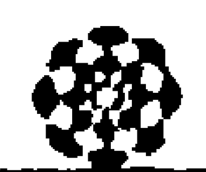
ثانيا: الحرية الأخلاقية أو حرية الاستقلال الذاتى .. وهذا النوع من الحرية هو الذى فيه نصمم ونعمل بعد تدبر وروية بحيث تجئ أفعالنا وليدة



معرفة وتأمل. وحينما لا نشعر بأننا أحرار حينما نعمل بمقتضى أول دافع يخطر لنا على بال، وحينما نتصرف كموجودات غير مسئولة بل نحن نشعر بحريتنا حقا حينما نعرف ما نريد ولماذا نريد. أعنى حينما نعمل وفقا لمبادئ أخلاقية يقرها عقلنا وتتقبلها إرادتنا. فالفعل الحر بهذا المعنى هو الفعل الصادر عن روية وتعقل وتدبر.

ثالثا: حرية الحكيم أو حرية الكمال.. وهذا النوع من الحرية وثيق الصلة بالنوع السابق ولكنه ذو طابع معيارى مثالى يجعله أكثر سموا وشرفا. وحرية الكمال هى الصفة التى تميز ذلك الحكيم الذى استطاع أن يتحرر من كل شر ومن كل كراهية ومن كل رغبة. أعنى حرية الفيلسوف الذى قد تحرر بالفعل من عبودية الأهواء والغرائز والجهل. ولا يفترض هذا النوع من الحرية حالة اللاتحدد أو اللاتعين؛ بل هو يفترض استحالة فعل الشر. ومن هنا فقد استطاع ليبنتز أن يقول: "إن الله وحده هو الكائن الحر بأكمل معانى الحرية وأما الموجودات المخلوقة فهى ليست حرة إلا بقدر ما تسمو بنفسها فوق الأهواء".

رابعا: العلية السيكولوجية أو النفسية: وهذا النوع من الحرية هو عبارة عن الشعور بسورة حيوية معينة واستمرار نفسي معين وقدرة خالقة يتصف بها الشعور. وهنا يكون الفعل الحر هو ذلك الفعل الروحى التلقائى الذى يعبر عن شخصيتنا منبعثا من أعماق ذاتنا. ولهذا يذهب بعض أنصار هذا الرأى (مثل برجسون، وفوييه) إلى أن فكرة الحرية تقوم على فكرة العلية الشعورية. فنحن هنا لسنا بإزاء حرية سلبية تنحصر فى تحقيق هذا الفعل أو الامتناع عن تحقيقه من غير أدنى اكتراث بل نحن بصدد حرية إيجابية فيها يصدر الفعل عن ذاتنا العميقة." وهنا

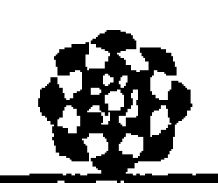


تكون الحرية بمثابة: "تلقائية روحية" لا بيولوجية تعبر عن قدرتنا على الخلق أو الإبداع".

وفى هذا المقام نذكر برجسون فى رأيه الصائب حين قال: "إن كل تعريف للحرية لابد أن ينتهى إلى تقوية حجة أنصار الجبرية".. ذلك لأنه حينما نحاول أن نبرهن على الحرية بالبرهان العقلى التصورى فإننا لابد أن ننتهى إلى إنكار وجودها.

ولقد يتساءل بعض الآحاد عن السبب فى إخفاق العقل عن بلوغ لباب الحرية؟ ولماذا لا تتحقق البرهنة على وجود الحرية؟ يجيب على هذا التساؤل القائلون بعجز العقل بأن العقل قد جعل لقياس كل ما هو ضرورى. ومن هذا المنطلق كان محور مذهب "مين دى بيران" فالذات هى لباب الحقيقة بفضل كونها مريدة فاعلة. ففى الإرادة يتجسد الوجود الإنسانى لأن الشعور بفاعليتنا وبقدرتنا على العمل هو الذى يخلق فينا ما يمكن تسميته "بالجهد المركب للأنا". ولذا لم تعد الفكرة هى القاعدة الأولى لكنه "الجهد" الذى تعتمد عليه الذات فى إدراكها لوجودها؛ حيث أنها قوة حرة ذات قدرة على الحركة المنبثقة من إرادتها هى.

وبناء على هذا فقد استعاض "مين دى بيران" بعبارة ديكارت: "أنا أفكر، فأنا إذن موجود"، عبارته التى تعبر عن رؤيته: "أنا أريد (أو أنا أفعل) فأنا إذن موجود".. ثم يصطنع صياغة أخرى جاء فيها: "أنا أدرك نفسى باعتبارى علة حرة فأنا إذن علة موجودة بالفعل".. ثم يعود فيصوب عبارة ديكارت بقوله: "إذا كان ديكارت قد توهم أنه اهتدى إلى المبدأ الأول لكل علم حين قال: "أنا أفكر فأنا إذن شئ موجود أو جوهر مفكر" فإن فى استطاعتنا أن نقول تصويبا لهذه المقالة مستندين فى الوقت نفسه إلى شهادة الحس الباطن التى لا ترد: "أنا أريد أو أنا أتعقل الفعل فى ذاته فأنا إذن أدرك نفسى كعلة وبالتالى فأنا إذن موجود أو أنا كائن باعتبارى علة أو قوة"..



وفحوى الأمر أن "مين دى بيران" يجعل الشعور بالذات قائما على الحرية.. هذا في الوقت الذى يرى فيه البعض أن "مين دى بيران" قد اختلط عليه الأمر فلم يستطع أن يضع حدا بين الحرية وفكرة الحرية موحدا فى نفس الآن بين حدسنا عن الحرية ومفهوم الحرية وكأن ليست هناك ثمة علاقة بين شعورنا الوجدانى بالحرية وبين تصورنا لها.. ولقد حدا الموقف ببعض الفلاسفة مثل يسبرز، ولافل، وجبريل مارسل، بأن يقولوا: إنه يستحيل تعريف الحرية، فالحرية لا يمكن أن تكون موضوعا.

فإذا جئنا إلى يسبرز فإننا نجده يقول إن الحرية لا تخضع للنظام العقلى الموضوعى. وتلك علة الإخفاق الذى أصاب النظريات الفلسفية عن الحرية، والحق: "أننا اعتدنا أن نضع مشكلة الحرية على الصورة النظرية التالية: "أجبر أم اختيار". ولكن الحرية لا يمكن أن تثبت أو تنفى فى نطاق الموضوعية الصرفة لأنه ليس للحرية مكان فى عالم الموضوعات. وإذا كان جل قصد الفلاسفة أن يلاحظوا أو يثبتوا وجود الحرية (أم عدم وجودها) فإنا من واجبنا على العكس من ذلك أن نرفض منذ البداية كل نظرية موضوعية للحرية. فنطرح تعريف الحرية بأنها انعدام العلة وانعدام القسر (وهو التعريف القائم على الدليل الكونى لإثبات الحرية)، كما نطرح تعريف الحرية بأنها الاستقلال التام عن سائر البواعث والمبررات (وهو التعريف القائم على الدليل السيكولوجى) لإثبات الحرية. ومن ثم يمكن القول إن المعرفة النظرية للحرية مستحيلة؛ لأن المعرفة النظرية تقتضى حدوث انفصام بين الموجود العارف والموضوع الذى يسعى إلى معرفته. على حين أنه لا يمكن للحرية أن تعرف إلا بالفكر فبه وعليه يقوم وجودها.. على هذا يمكن القول إن الحرية ليست كيانا موجودا بداخلنا، ولكنها هى وجودنا ذاته وعن طريقها نحقق ذواتنا، فيتحقق مصيرنا؛ يقول لافل: "فلا سبيل[1] إلى تعريف وجودنا إلا بالحرية، لأن الحرية هى التى تحدد وجودى وتحدد

[1] كتاب: "مشكلة الحرية"، تأليف: د/ زكريا إبراهيم، الناشر مكتبة مصر، ط٣، ١٩٧٢، ص١٨.

إمكانياتي". وبهذا التصور لم يستطع "لافل" أن يوفق بين الحرية وبين الإمكانيات اللانهائية؛ وهذا ما يشي به قوله: "إن خير تعريف[1] للحرية هي أنها إمكانية سائر الإمكانيات".. وعند "جبريل مارسل" أن هناك تلازما بين العقل والحرية: "فالفعل[2] الذي أتعقل به الحرية هو ذاته الفعل الذي على أساسه تكون الحرية".. وإلى هذا يرجع إنكار "مارسل" للنظريات التي تصورت الحرية مستندة إلى فكرة العلية؛ لأن: "أفدح خطأ يمكن أن يقع[3] فيه الفلاسفة الباحثون في الحرية إنما هو ذلك التقابل أو التعارض الذي يضعونه بين الحرية والجبرية، في حين أن الحرية تندرج تحت نطاق آخر غير نطاق العلية والجبرية". فإذا وصلنا إلى "كنت" فإننا نتساءل: هل وفق "كنت" في تعريفه للحرية؟ وعلى أية كيفية جاء تعريفه لها؟.. إنه يقول: "إن الثنائية[4] هي طبيعة الحياة الإنسانية، وتتكون هذه الثنائية من جانبين: الوجود الحسي، وهو وجود يتم في التجربة بفضل الأفعال الخارجية. وهذه الأفعال متكاملة ومتدرجة طبقا لقوانين الحتمية. وعلى هذا يكون الإنسان ظاهرة كسائر الظواهر غير أنه يتميز بأن رموزه صدرت عن طبيعته الباطنية أو ذاته الحقيقية. وهذه الذات لا تخضع للزمان بل هي عالية عليه.

وبناء على هذا فإن قوانين الضرورة هي التي تسير طبيعتنا الخارجية الخاضعة للزمان".. فكأن أفعالنا مرتبطة ارتباطا ضروريا بما تقدمها، أعني بالبواعث والدوافع السابقة عليها بحيث أنه لو تمكن أحد من معرفة سائر بواعثنا ودوافعنا بل سائر أفكارنا وانفعالاتنا لاستطاع أن يحسب سلوكنا في

(1) نفس المرجع ص٢٠.

(2) نفس المرجع ص٢١.

(3) نفس المرجع ص٢١.

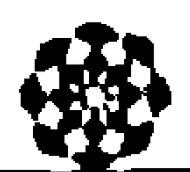
(4) نفس المرجع ص٢٢.

المستقبل بدرجة من اليقين لا تقل عن حسابنا لكسوف الشمس أو خسوف القمر".

معنى هذا أن "كنت" قد وصل بنا إلى نتيجة حاسمة: هى أننا أحرار ومجبرون فى نفس الوقت. فنحن أحرار حين نتصور ذاتنا المتسامية على الزمان.. ونحن خاضعون للجبر حين نتأمل أفعالنا التى تتحقق فى الزمان. فكيف استطاع "كنت" أن يتجاوز هذه المفارقة الخطرة؟.. لم يجد "كنت" سوى فكرة الواجب علاجا لهذه الموقف المتعارض. فالواجب فى نظره يتصف بأنه صورى محض، طابعه النزاهة المحضة ورائده التعبير عن صوت العقل دون الخضوع لأى شئ آخر. فالواجب وحده هو الذى له الحرية الكاملة لأنه فى ذاته متعال على الزمان. ومن هنا كان الإيمان بالحرية عند "كنت" هو فى ذاته متعال على الزمان. وعلى هذا فالإيمان بالحرية هو فى صميمه واجب الواجبات.

إذن، ألسنا نجد أن "كنت" قد انتهى بنا إلى نوع من الحرية الصوفية لا تزيد عن كونها حرية مثالية متسامية؟

ثم ننتقل من "تعريف" الحرية الذى لم يحقق الفكر فيه شأوا بعيدا إلى ما يناهض الحرية وهو الضرورة. فهل وفق الفكر الإنسانى إلى تكييف تصور معلوم الملامح، محدد الخصائص، موثوق النتائج بالنسبة للضرورة؟ نعم، وفق بغير شك، ولكنه التوفيق الذى يتركنا أمام الغيب ليرجم الفكر فيه بما يتصوره صحيحا بشأن الضرورة. ففى الحضارة اليونانية كانت فكرة الضرورة هى التى تخضع لها حياة الإنسان فى كل تصرفها. غير أن الضرورة فى بدايتها الأولى جاءت على ضربين متمايزين: ضرورة مجهولة تسيطر على الآلهة والناس، حتى الإله زيوس نفسه كانت تسيطر عليه الضرورة المجهولة. والضرورة الأخرى هى التى يفرضها القانون الأخلاقى الذى لا قيام للحياة الإنسانية بدونه.. ولم يدم هذا التصور للضرورة طويلا،



فقد بدأ الشقاق بين الأبيقوريين الذين يؤكدون مبدأ "الحس"، وبين الضرورة التي آمن بها الرواقيون.

فإذا جئنا إلى الفلسفة الحديثة فإننا نجد أن "اسبينوزا" يؤكد على جبرية أسماها الجبرية المنطقية، فيقول في كتابه: "الأخلاق": "إن النفس لا تنطوي على أية إرادة حرة[1] أو مطلقة، بل هي مجبورة على أن تريد هذا أو ذاك، بمقتضى علة هي أيضا مشروطة بعلة أخرى، وهذه العلة بدورها محدودة بعلة أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية".. ثم يقول بصورة أخرى: "إن الإنسان الحر[2] إنما هو ذلك الذي يعمل وفقا لنصائح العقل فلا يكون سلوكه ناجما عن الخوف من الموت بل يكون مبعثه الرغبة في الخير رغبة مباشرة".. فكأن هناك ثمة ضرورة خلقية هي التي توجهنا إلى العمل.. وفي تقدير "هوبز": أن ما نسميه[3] بالحرية الأخلاقية، أعني تلك القدرة على الإرادة أو عدمها ليست إلا وهما كاذبا لا أساس له"..والنتيجة التي يصل إليها "هوبز" هي أننا نخضع لحرية فزيائية تمكننا من أن نعمل ما نشتهيه. فكأنه رد فعل لما نملكه من إمكانات نخضع لها. وكذلك فإن "هيوم" يقول: "وعلى الرغم من أننا نتوهم في أنفسنا أننا أحرار فعلا فإن المتأمل في سلوكنا قد يستطيع أن يتنبأ بأفعالنا مستخلصا نوع أرجاعنا وفقا لمعرفته ببواعثنا وطباعنا"..

فكأننا نخضع لدوافعنا التي نحقق بها أعمالا معينة، فليس هناك إرادة حرة لها وجهها الثابت.. وهذا هو نفس ما ذهب إليه "ستيوارت مل".. أما "فلتير" فإنه وإن أظهر حماسة شديدة للحرية السياسية غير أنه أنكرها في المجال النظري أو الفلسفي، لقد كان "فلتير" مضطرب التصور في تقريره

---

(1) المرجع السابق ص ٥٠.

(2) المرجع السابق ص٥٠.

(3) المرجع السابق ص٥٠.

لحرية الإرادة؛ فمرة يقول: "إنه مهما يكن[1] المذهب الذى نعتنقه فإننا نعمل دائما كما لو كنا أحرارا".. ومرة يقول "إن الحرية هى[2] من الحياة الإنسانية بمنزلة الصحة العقلية".. فكأن الحرية هنا لا تخرج عن كونها ضرورة.. ومرة يقول: "إننا عجلات فى آلة كبرى[3] وعقولنا تفكر كما لو كانت حرة لأن هذا الشعور بالحرية هو نفسه عجلة فى تلك الآلة".. ومرة يقول: "إن من[4] الممكن اعتبار أفعالنا حرة، وأما إرادتنا فإنها لا يمكن أن تعد حرة".. ثم يعود ليمس الجبرية المطلقة مسا شديدا فيقول: "إنه من التناقض أن نقرر بأن ما سوف يحدث قد يكون من الممكن ألا يحدث".. وكان "تين" يجعل لمذهب الضرورة شكلا ميكانيكيا يسخر الإنسان كأنه حيوان. وذلك من الجانب الفيزيائى، أما الجانب العقلى فهو منتظم كالنظرية الهندسية؛ ومن ثم فهو يقول: "إن الفضيلة[5] والرذيلة هى مجرد منتجات مثلها كمثل الزاج والسكر".. ولقد فسر "تين" الحرية فى ضوء الحتمية، وهو أمر عجيب حقا؛ فمن قوله فى ذلك: "إن الميول[6] والحوافز التى تحرك الإرادة إلى الفعل إنما هى ميولنا وحوافزنا نحن فحينما نعمل وفقا لها فنحن إنما نعمل بقوتنا الخاصة وتلقائيتنا الذاتية وحريتنا التامة ومسئوليتنا الكاملة. وهذا معناه أنه لما كانت الضرورة باطنة فينا فكأننا أحرار فى الحقيقة".

ولقد حاول "هربرت سبنسر" أن يخلق نوعا من التناسق بين الضرورة وشعورنا بالحرية. ففى الوقت الذى يستبعد فيه حرية الإرادة لأنه ليس فى مكنتنا أن نتمرد على العلية الكونية المطلقة _ فى هذا الوقت يعود ليقول لنا

---

(1) نفس المرجع ص٥٣.

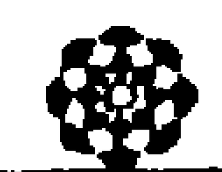
(2) نفس المرجع ص٥٣.

(3) نفس المرجع ص٥٣.

(4) نفس المرجع ص٥٤.

(5) نفس المرجع ص٥٤.

(6) المراجع السابق ص٥٥.



إننا نشعر بصورة لا شك فيها بأن إرادتنا حرة. ثم ينقلب إلى رأى مناقض وهو أن بواعثنا إنما هى فى الحقيقة الآلات التى تصطنعها الطبيعة لتصنع ما تريد أن تستخرجه منا.. وبهذه الرؤية يقول: "وإذا ما عنينا بالحرية[1] أننا نعمل كما نحب ولكن الواقع أننا لا نملك أن نعمل أى شئ آخر لأننا لا نستطيع أن نحب كما نحب".. ويرى شوبنهور أن الإرادة مبدأ أولى تقوم عليه حقيقة الفرد. وفى نفس الآن فإن للإرادة تفردها على المعرفة لأنها تتقدم عليها. ولا تحصل الإرادة من المعرفة إلا على البواعث التى تتطور إلى شئ له كيانه المحسوس أما الإرادة فى ذاتها فإنها لا تتعرض لأى تغير لأنها تقع خارج دائرة الزمان.

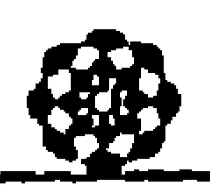
وعلى هذه الشاكلة يظل الإنسان أسيرا لطبيعته الأصلية أو خلقه الأصلى؛ ولذلك يعجز تماما عن التنصل من دائرته.. إن فى استطاعتنا كما يقول شوبنهور: "أن نبين للرجل[2] الأنانى أنه لو تخلى عن مصلحة صغيرة عاجلة فقد يستطيع أن يحصل على مصلحة أكبر آجلة. وفى استطاعتنا كذلك أن نبين للرجل الشرير أنه إذا أراد أن يلحق بالآخرين أذى أكبر فقد يلزم أن ندحض الأنانية فى ذاتها والشر فى ذاته. كما أنه ليس فى وسعنا مطلقا أن نثبت للقط أنه يخطئ إذ يهوى الفئران".. وحقيقة الخلق الإنسانى أنه لا يتغير أبدا، وكأننا قد ضربت علينا الضرورة ضربة لازبة لا نستطيع منها فكاكا.

وعمل "يسبرز" على إقامة شئ من التوازن بين الحرية والضرورة. فالضرورة أحد الجوانب الرئيسية فى الحرية الوجودية، ولكنها ليست حرية مطلقة إذ يمكن وصفها بأنها حرية تناضل فى سبيل بلوغ الوجود الضرورى. وبهذا الوجود الضرورى تصبح الحرية الإنسانية فى صورتها الشرطية وكأنها تعبير عن حقيقتها الأزلية الأبدية. وفى هذا المقام يقول "يسبرز": "إننى قد

---

(1) نفس المرجع ص٥٦.

(2) نفس المرجع ص٥٧.



أعطيت[1] لذاتى لأن حريتى قد منحت لى من الخارج فأنا لا أوجد إلا بذلك الآخر الذى هو أصل وجودى وصميم ذاتى والذى هو منى بمثابة المبدأ المتعالى وليس للحرية من غاية فى النهاية سوى أن تفنى فى تلك الحقيقة المتعالية".

واجتهد "هيجل" فى إقامة الحرية على قاعدة الضرورة لأنه بدون ذلك لن تكون الحرية إلا حرية زائفة مصطنعة.. وقد كرس هذه الرؤية بقوله: "إن الحرية قد توجد[2] أيضًا على صورة التعسف بعينه. ومن ثم فإنها على وجه التحديد مناقضة لذاتها لأنها بمثابة تسلسل لا شعورى أو مجرد صورة وهمية من صور الحرية أو هى بالأحرى مجرد حرية صورية محضة".

* * *

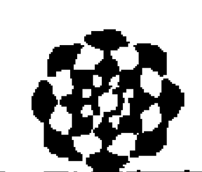
وإلى جانب الضرورة فهناك الحتمية وهى مرادفة لها من بعض الوجوه.. وقد لفها الغموض هى الأخرى، فصُوّبت نحوها نظرات شتى تحاول كل منها تشخيصها وإثبات فاعليتها فى الفعل والتأثير والحركة. ولقد كانت ملاحظة حركات الكواكب والأجرام السماوية فى مساربها ومساراتها هى مصدر القول بالمبدأ الحتمى. ثم صار لتلك الحتمية الميكانيكية السماوية تأثيرها على شتى الظواهر الطبيعية الحية وكذلك الظواهر الإنسانية النفسية. ولقد أدى تقدم العلم فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى اضطراب فى أصالة المبدأ الحتمى وأولويته. ولم يقوض هذه القيمة غير ما حققته الميكانيكا التموجية من تقدم جعل القول بالاحتمال هو النظرة الصائبة التى أكدتها وحققتها التنبؤات العلمية؛ يقول "ريشنباخ": "إن الصيرورة[3] الكونية ليست محددة تحديدًا سابقًا صارمًا كما تزعم الحتمية التى

---

(1) المرجع السابق ص٦٠.

(2) نفس المرجع ص٧٨.

(3) نفس المرجع ص٩٦.



تشبه مجرى الأشياء تشبيها خاطئا بحركة ساعة دقيقة محكمة في حين أن الصيرورة الكونية أقرب ما تكون في حركتها إلى زهر النرد الذي يقذف به قذفا مستمرا غير منقطع".

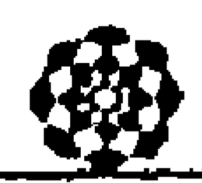
هذه الاحتمالية في العلم دفعت العالم الفرنسي "لويس دي بروي" إلى أن يقول: "إنه لم تعد[1] في العلم قوانين علية بل مجرد قوانين احتمالية".. ثم قال: "إن الظاهر أنه قد[2] يكون من المستحيل أن نلتجئ إلى إدخال بعض المتغيرات الخفية من أجل إرجاع اللاحتمية الكمية إلى حتمية مستترة". ومن الذين أكدوا اللاحتمية في المجال الذري العالم "دتوش"؛ فقد قال: "والواقع أن قيمة الرأي القائل[3] بوجود حتمية صارمة في نطاق الظواهر الخاضعة للميكروفزياء، قد لا تزيد عن قيمة الرأي القائل بأن الحركة معدومة أو بأن الأرض منبسطة".. ومن العلماء الذين دحضوا مبدأ الحتمية العالم "أدنجتون"؛ فقد قال: "إن المدى الذي استطعنا أن نذهب إليه في سبر أغوار الكون المادي يدلنا على أنه ليس ثمة ذرة من اليقين تؤيد القول بالحتمية. فلم يعد هناك ما يدعو إلى الشك في شعورنا الوجداني بحريتنا. فحينما تنبعث من القلب الإنساني الذي يؤرقه سر الوجود صرخة مدوية تقول: فيم كل هذا، وماذا عسى أن تكون جدواه؟ فليس من الصواب أن نجيب على هذا التساؤل بالرجوع إلى ذلك الجانب الضئيل من تجربتنا الذي يرد إلينا عن طريق بعض الأعضاء الحسية فنقول: إن كل ما هنالك من ذرات وعماء وعالم مهوش يسوده قضاء صارم".

---

(١) المرجع السابق ص ٩٥

(٢) المرجع السابق ص ٩٥

(٣) نفس المرجع ص ١٠١



ورغم هذا كله فإنه لم يثبت ثبوتا قاطعا مانعا سقوط مبدأ الحتمية فإنه لولاه كما يقول "بول فاليرى": "لما استطاع[1] الإنسان أن يجد سندا حقيقيا او دعامة قوية لنشاطه الحر نفسه لأنه كلما اعترف الإنسان بالضرورة السائدة فى الطبيعة زادت قدرته على اكتشاف وسائل جديدة للاستفادة من الطبيعة واستغلال تلك الضرورة نفسها لمصلحته".

وفى تقدير "برجسون" أن كل أشكال الحتمية ترتد فى خاتمة المطاف إلى الحتمية السيكلوجية.. فعلى أية فكرة تقوم الحتمية السيكلوجية؟ إنها تقوم على فكرة أن الإرادة تخضع فى تحقيق الأفعال إلى بواعث متعددة تعمل على تحريكها. وعلى هذا فإن الحرية تعتمد على البواعث، ومن ثم فليس فى مكنتها أن تحقق الفعل بغير ضرورة موحية؛ يقول "ليبنتز": "إن عدم الإكتراث هو[2] وليد الجهل، فكلما كان المرء حكيما كان فعله أكمل تحديدا وأكثر جبرية. والواقع أن كل أفعالنا ذات طابع حتمى ولا أثر فيها لطابع الاستواء أو الحياد التام. إذ أن ثمة مبررا فينا أو مسوغا يحركنا إلى العمل. وإذن فلا شئ يمكن أن يتحقق بدون سبب وبالتالى فإن حرية عدم الاكتراث مستحيلة".. ثم يؤكد "ليبنتز" إيمانه بالحتمية السيكلوجية بقوله: "إن البواعث العقلية هى وحدها البواعث المطابقة لطبيعتى لأن العقل هو منى بمنزلة الماهية، وما أنا بموجود ناطق إلا لأننى أعمل وفقا لبواعث معقولة. فأنا لا أكون حرا إلا فى اللحظة التى أعمل فيها وفقا لعقلى".. ويقول أيضا: "إن النفس[3] لا توصف بأنها حرة إلا بقدر ما تحقق من أفعال إرادية قوامها الأفكار المتمايزة ورائدها الاستماع لصوت العقل. وأما الإدراكات المختلطة التى تستند إلى الجسم وحده فهى وليدة إدراكات مختلطة سابقة دون أن يكون

---

(1) نفس المرجع ص١٠٢.

(2) المرجع السابق ص١١٦.

(3) المرجع السابق ص١١٦.

من الضرورى أن تريدها النفس أو أن تتنبأ بها".. أما عند "سارتر" فهو يحاول أن يقيم الحرية على فكرة اللامعقول. فلا ينشأ تصورنا للامعقول إلا لأن الحرية هى وحدها التى تصطنع المبادئ والقيم بمطلق حريتها بغير أن ترجع إلى فكرة عقلية تصدر منها. وبفضل هذا الاختيار الحر الذى لا يمكن تعليله عقليا تتجسد البواعث فى صبغة عقلية.. والحرية الحقيقية عند برجسون صعيب تصورها، وما ذلك إلا لأنها خلق إبداعى وتلقائية روحية واستقلال ذاتى. وعلى هذا فمن غير الممكن إن لم يكن من المستحيل تعريف الحرية لأنها فى لبابها: "حقيقة[1] ديناميكية قوامها التغير والصيرورة ونسيجها الزمان والديمومة". ويرجع برجسون الغموض الذى يحيط بمشكلة الحرية إلى أننا قد مردنا فى تصورنا العقلى على اعتبار أنه تذبذب فى المكان: "هذا[2] فى الوقت الذى هو فى حقيقته عبارة عن تقدم ديناميكى حيث تكون الذات والبواعث نفسها فى صيرورة لا تهدأ وكأنها موجودات حقيقية".

ويتصور برجسون أن وجودنا فى صميمه عبارة عن وحدة طبيعية يتآصر فيها الماضى بالحاضر، والحاضر بالمستقبل بغير اقتدار لنا على التسامى على وجودنا، وعلى هذا فنحن خاضعون للحتمية.. وهكذا حقق برجسون ما يمكن تسميته باستحالة تعريف الحرية. فإنه إذا كان قد قال باللاحتمية الظاهرة فإنه أرجع الحرية إلى حتمية لا سبيل إلى الخروج عليها أو التنصل من تبعاتها.

* * *

وإذا كان هذا هو غاية التصور للحتمية السيكلوجية فإنه يوجد إلى جانبها ما يمكن تسميته بالحتمية الدينية؛ وإن كانت هذه الحتمية لا تنفصل عن الحتمية السيكلوجية انفصالا حادا.

---

(1) نفس المرجع ص١٣٠.

(2) نفس المرجع ص١٣٠

فالحتمية الدينية تضع مسلمة أولية وهى أن أفعال الإنسان تقوم على إرادة الله وحده. وهذا يفضى إلى وجود تقابل بين أن نقول بالقدرة الإلهية وبين أن نقول بالحرية الإنسانية. وفى هذا المقام تصير الحتمية إلى نوع من الجبرية التى لا تؤمن بغير القضاء والقدر.. ونمثل لهذه الجبرية بتصور "ملبرانش"؛ فهو يقول: "إن الإنسان[1] بذاته عدم محض، فهو لا يستطيع بدون الله أن يفكر أو أن يتحرك. وإذن فإن الله هو خالق أفكارنا ولذاتنا وآلامنا.. أما إذا كانت هناك ثمة حرية عند الإنسان فهى لا تزيد عن كونها حرية الإقبال على اللذائذ والمتع الجزئية بغير أن تراودها فكرة التسامى إلى الخير الأسمى". ويذهب الفيلسوف الفرنسى "لكييه" إلى أن الحرية تصرفنا إلى أن نحقق ذواتنا: "أن تكون حرا: هذا معناه أن تعمل لا أن تخضع للصيرورة. ولكن عليك أن تعمل بحيث تخلق ذاتك".. فإذا ما حاولنا البحث عن سبيل نوفق به بين الحرية والقدرة الإلهية فإن "لكييه" يرد علينا بقوله: "إن عظم المقصد [2] الإلهى يتجلى بشكل واضح فى خلق الله لموجود مستقل، موجود حر بكل معنى الكلمة أعنى شخصية حقيقية تستطيع شيئا بدون الله نفسه".

وفى الفكر الإسلامى توفيق هائل فى معالجة قضية الحرية فى جوانبها الأربعة: الضرورة أو الحتمية، واللاحتمية، والباعث السيكلوجى، والباعث الوجودى.. فمن الصوفية من يقول: "إن[3] الله خالق لأفعال العباد بحيث أن كل ما يفعلونه من خير وشر، فهو قضاء وقدر أى بإرادته ومشيئته".. ومما جاء فى تعريف الصوفية للحرية انها: "أن لا يكون العبد[4] تحت رق المخلوقات ولا يجرى عليه سلطان المكونات".. وفى تعريف آخر

---

(1) المرجع السابق ص١٤٣.

(2) المرجع السابق ص١٤٣.

(3) المرجع السابق ص١٤٩.

(4) المرجع السابق ص١٤٩.

أن الحرية: "هى كمال العبودية[1] فإن من صدقت لله تعالى عبوديته خلصت عن رق الأغيار حريته"..

وقد كان للمعتزلة توفيقات غاية فى العمق والأصالة فى بحوثهم فى الحرية وعلاقتها بالجبر أو القضاء والقدر. فهم يرون أولا أن الإنسان حر فى أن يعمل عملا أو يتركه ليعمل غيره إذا شاء، فهناك مغادرة كاملة لكل صنوف الجبرية. وقد هاجم المعتزلة القائلين بالجبر محتجين بالدليل السيكلوجى بأننا نشعر بحريتنا شعورا مباشرا. فنحن نستطيع أن نميز بين الحركة الاختيارية والحركة القسرية؛ ويتجلى هذا فى أبسط الأمثلة: فنحن مثلا نفرق بين تحريكنا ليدنا إذا شئنا، وحركة يدنا حين تصاب بالارتعاش: "فالحركة الاختيارية[2] مرادة من الإنسان، مقدورة له بخلاف الحركة الاضطرارية التى لا دخل له فيها".. الأمر الثانى، أن المعتزلة اصطنعوا الدليل الخلقى فى إثبات الحرية فقالوا بأنه إذا لم يكن الإنسان حرا فيما يصنع: "فقد بطل التكليف". ومن هنا كان القائلون بالجبر غير صائبين، إذ لو كان الإنسان مرغما على صنع ما يصنع أو ما يحققه من أفعال لما كان هناك أدنى مندوحة للمدح والذم والثواب والعقاب.. بل لما كانت هناك ضرورة لوضع الشرائع والقوانين وإرسال الأنبياء والرسل، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر..

وجاء رد الجبريين بقولهم إنه لا ينبغى أن يكون الثواب والعقاب فى الدائرة الخاصة بنا فى تقديرنا للعدل والظلم. لأن العدل والظلم كلمات تطبق على الناس لا على الله: إذ "لا يسأل عما يفعل وهم يسألون".. ثم يأتى المعتزلة بما هو على شاكلة الدليل الميتافيزيقى فى تأكيد الحرية، فقالوا: "إن الأمور فى نفسها ممكنة لا واجبة"..

---

[1] المرجع السابق ص١٤٩.

[2] المرجع السابق ص١٤٦.

وقد بذل ابن رشد جهدًا عظيمًا فى التقريب بين القول بالإرادة الحرة، والقضاء والقدر؛ فقال: "إن الله قد خلق[1] لنا قوى نقدر بها أن نكتسب أشياء، وهى عبارة عن أضداد، ولكن اكتساب تلك الأشياء لا يتحقق لنا إلا بمواتاة أسباب سخرها الله لنا من خارج فالأفعال المنسوبة إلينا تتم بالأمرين معًا، أعنى بإرادتنا وبالأسباب الخارجية. أما هذه الأسباب الخارجية فهى المعبر عنها عادة بقدرة الله، وقد سخرها الله لنا حتى نريد بمقتضاها أحد المتقابلين: فإن الإرادة إنما هى شوق يحدث لنا عن تخيل أو تصديق لشئ. وهذا التصديق ليس هو لاختيارنا بل هو شئ يعرض لنا عن الأمور التى من خارج"..

وفى الوقت الذى يعترف فيه ابن رشد بحرية إرادتنا لأن الاستطاعة على الإتيان بعمل ما شرط من شروط التكليف كالعقل على حد سواء، فإنه فى نفس الآن يعترف بالضرورة أصلًا من أصول الوجود الإنسانى. ويسوق لذلك مثلًا جاء فيه: "إنه إذا ورد[2] علينا أمر مشتهى من خارج اشتهيناه بالضرورة من غير اختيار، فتحركنا إليه. كذلك إذ طرأ علينا أمر مهروب عنه من خارجنا كرهناه باضطرار فهربنا منه".

ثم يعود فيرجح الضرورة فيقول: "إن أفعالنا[3] جارية على نظام محدود لأنها مسببة من أسباب خارجية نظمها الله".. وعلى هذا الغرار انصرف ابن رشد عن الحرية من أجل حرية دينية هى ما ذهب إليه القائلون بالجبر.

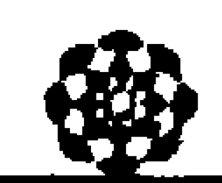
* * *

---

[1] المرجع السابق ص١٤٦.

[2] المرجع السابق ص١٤٧.

[3] المرجع السابق ص١٤٧.

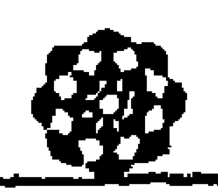


على هذه الشاكلة جاءت قضية الحرية فى الفكر الإنسانى. وهى قضية اختلف فيها المفكرون والفلاسفة.. لكل نظرته وتقديره، ولكل موقفه الذى احتج له بالدلائل والأسانيد. وهم فى ذلك بين التقابل والتضاد ومحاولات التوفيق أو التلفيق فى بعض الأحيان.

والبحث فى هذه القضية التى حفلت بالغوامض والأسرار، قد أدى إلى إثراء وإزكاء الفكر الفلسفي، والفكر الأخلاقى والفكر النفسى وكذلك الفكر الدينى.

والإثراء هنا آراء ونظريات ومناهج، أخذت بها الحضارة الإنسانية فى غابرها وحاضرها. وذلك لأن غموض المشكلات التى انطوت عليها قضية الحرية لم تصد أحدا عن الاقتراب منها لمحاولة رؤيتها رؤية صحيحة قومية.. ولم تصد أحدا عن البحث فى أسرارها وخفاياها للخروج بشاهد قوى ورأى له استقامته ونصاعته.

إذن فغموض قضية الحرية فيه إغراء، وفيه استمالة، وفيه دعوة إلى الاستثارة الفكرية وإن اختلفت السبل وتنوعت البواعث، وتباعدت النتائج. ولكنها فى الخاتمة إحياء للوجود الإنسانى لكى يكون وجودا حضاريا، يعمل فى حاضره من أجل مستقبله وتزكية لماضيه..



الغموض فى الفن

مقولة حادة يفرضها الفكر، وهى أنه: لا حرية بدون فن، ولا فن بدون حرية.. ونقول: حادة لأنه من الممكن أن يدخل الاستثناء فى كل طرف. فالضرورة الحضارية تفرض الفن فرضًا لأنه الدلالة على إنسانية الإنسان. فأيا كانت صور الحكم، وأيا كانت العادات والتقاليد من الضيق والعقم، وأيا كانت المكانة الاجتماعية التى يعيشها المجتمع سواء أكان متخلفًا أو فاسدًا، فإنه فى كل هذه الأحوال لابد أن يفرض الفن نفسه كنداء يدعو الناس إلى الحياة الحرة الكريمة:

يدعوهم إلى التحرر.. يدعوهم إلى العمل الجاد المثمر..

يدعوهم إلى التمسك بالقيم النبيلة..

يدعوهم إلى التفتح للحياة والأخذ بأسبابها الحضارية لتحقيق التقدم والقوة والإخاء..

إذن، فكأن الفن ضرورة لا محيد عنها ولا وجود للإنسان بدونها وإن اختفت فى بعض المجتمعات أو فى بعض الأوقات فإن الاختفاء يكون إلى حين؛ ثم يعود الفن إلى التفتح من جديد.. ولقد يحلو للبعض أن يتساءل: ما هو الفن؟ ففى تعريف الفن تخطيط لمعالمه، وتشكيل لصوره ومظاهره. فإذا وفقنا فى التعريف فقد وفقنا فى تحديد المعالم وتعيين الخصائص العامة بمالها من صفات وأشكال.

غير أن تعريف الفن يحيط به الغموض من كل جانب حتى من داخله ذاته حيث يسلك فيه الغموض سبلًا شتى فيصعب على الفكر أن يكوّن تصورًا

متميز السمات واضح العلامات يرضى كافة العقول والاتجاهات الفنية.. أجل، يصعب تحقيق تعريف للفن بمثل هذه المواصفات أو "المقاسات".

وإن فى هذا الغموض ليتجلى سحر الفن وإغرائه، وخصوبة الفن وثرائه الذى يحفز القرائح ويؤججها للإبداع أو للتذوق، أو للنقد والتقويم. ففى تعريف الفن عند تولستوى نجد أنه هو الإبداع الذى يعمل على التقريب بين الناس، تقريب الإخاء والتواصل شريطة أن يكون صادرا عن وجدان عامر بالحب للناس. وبهذا يتحقق للعمل الفنى سرعة الانتشار والانتقال بين الناس بما يمكن تسميته بالعدوى.. وقد حدد لها تولستوى ثلاثة أسس تقوم عليها، وهى:

أولا، الأصالة أو الفردية أو الجدة فى العواطف المعبر عنها.

ثانيا، درجة الوضوح فى التعبير عن هذه العواطف.

ثالثا، إخلاص الفنان أو شدة العواطف التى يعبر عنها.

ويمكن القول إن تولستوى قد جانبه الصواب إلى حد ما، إذ أنه لم يدرك أن الناس يختلفون فى تذوق الأعمال الفنية أو الإقبال عليها.. وإن فى تعريف الفن بأنه ما كان يتمتع بفيض عاطفى تعريف غير صائب فى جملته.. وها هو ذا المثال رودان يعترض على أن يكون الفن تعبيرا عن عاطفة خالصة؛ فيقول فى تعريفه: "حقا إن[1] الفن عاطفة ولكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان، وبدون المهارة اليدوية لابد من أن تظل العاطفة الجياشة خائرة مشلولة".. ثم يعود فيعرف الفن بقوله: "إن الفن هو[2] التأمل. هو متعة العقل الذى ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة. هو فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق الكون لكى يعين خلقه مرسلا عليه أضواء من الشعور. الفن هو أسمى رسالة للإنسان

---

(1) المرجع السابق ص

(2) المرجع السابق ص

لأنه مظهر لنشاط الفكر الذى يحاول أن يتفهم العالم وأن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه". وقد عرف "مالرو" الفن بأنه: "ليس[1] أحلاما وإنما هو امتلاك لناصية الأحلام".. وجاء فى تعريف "آلان" للفن حسب ما ذكره فى كتابه: "تقسيم الفنون الجميلة": "إن القانون[2] الأسمى فى مضمار الابتكار البشرى هو أننا لا نخترع شيئا إلا بالعمل".. وكذلك يذهب الفيلسوف الفرنسى"دى لاكروا" إلى أنه: "لابد[3] للفنان من أن يكون لنفسه معطيات فنه مستعينا فى ذلك بما لديه من قدرة بنائية أو تأليفية. ومادام الفن ليس تلقائية محضة بل تركيب وبناء، فلابد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفنى هو فى صميمه مهارة فنية وإرادة خالقة وعمل إنتاجي".. ثم ينتهى "دى لاكروا" إلى تلك النتيجة التعريفية وهى: "إن الفن عبارة[4] عن نشاط اصطناعى لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن من حيث لا تكون هناك صناعة".

والعمل الفنى كا يعرفه "فوسيون" هو: "الفن والفنان".. كما يتجسد أمامنا بشكله وهيئته وصفاته السائدة. وفى هذا يقول "فوسيون": "إن العمل الفنى لابد من أن ينطوى على شئ فريد لا سبيل إلى تفسيره[5] بغيره أو إرجاعه إلى غيره. فالعمل الفنى هو بمعنى من المعانى نسيج وحده وهو لهذا يستأثر بكل انتباه عالم الجمال بوصفه جوهر النشاط الفنى".

ومما ينبه إليه الفلاسفة، أن الذين قاموا بتعريف الفن لم يأخذوا فى اعتبارهم أن التجربة الجمالية لا تقوم على الإنشاء أو الإبداع وحده. ولكنها

---

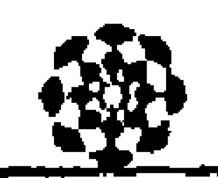
(1) المرجع السابق ص

(2) المرجع السابق ص

(3) المرجع السابق ص

(4) المرجع السابق ص

(5) المرجع السابق ص



تقوم أيضا على التذوق، والتذوق وجه من أوجه المشاركة الفنية التى لا ينبغى إهمالها.

* * *

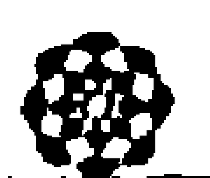
نتناول بعد هذا طبيعة العمل الفنى فى كيفية إقامته وفى طبيعة العناصر التى يتألف منها: فللعمل الفنى صفتان رئيسيتان متكاملتان، الشكل الظاهر والبنية الداخلية التى تكون لباب العمل وباطنه. أى أن العمل الفنى يتكون من عنصرين: المكان والزمان...

يتكاملان ويتآصران فى سبيل إظهار جمال العمل الفنى.. وسواء الشكل الظاهر أم اللباب الباطن فإن كلا منهما يلزمه التنظيم الذى يناسق بين العناصر حتى يخرج العمل وله دلالته الجمالية الموحية والمثيرة للخيال، والإحساس، والفهم. بمعنى أن تكون الصورة الجمالية قائمة على أساس العلاقات. فالعلاقات هى التى تعطى للصورة معناها وطابعها الشكلى بما له من تحديد قد تجسد فى رمز يدركه المبدع والمتذوق؛ يقول "دوفرنس": "فما استبعده[1] الجغرافى من المنظر الطبيعى، وما أغفله المؤرخ فى صميم الحدث التاريخى، وما لم يستطع المصور الفوتوغرافى أن يلتقطه من الوجه البشرى، وما لم يفصح عنه الإدراك الحسى إلا بصورة غامضة مهوشة، وما غاب كله أو جله عن المعرفة العلمية الموضوعية، هذا بعينه هو ما يريد الفنان أن يفصح التعبير عنه".

وإنه لمن الضرورى أمام هذا التكامل العضوى أو الحيوى بين الظاهر والباطن ألا يطغى أحدهما على الآخر.. بل ينبغى أن يكون هناك ثمة توازن يفرضه الموضوع الفنى ذاته، يكون ضروريا لتجسيده والتعبير عنه. ومن هنا يصبح العمل الفنى كأنه دلالات أو رموز حسبها أن توحى بالمقصود

---

(1) المرجع السابق ص



غير أن تفصح عنه بصوت عالٍ. وكذلك يصير للعمل الفنى عمقه الجمالى الذى يستأثر بالوجدان فيثيره.

وعلينا أن نفرق بين الإثارة والتعبير بالنسبة للعمل الفنى، فقد يكون معبرًا بغير أن يكون مثيرًا. فالإثارة إحداث انفعال شعورى وقتى سرعان ما يذهب ويبقى التعبير يحمل حقيقة العمل. ومن هنا كان التعبير هو روح العمل وقوامه والدلالة الوحيدة على إنسانيته. إلا أن هذا لا يمنعنا من النظر إلى مقومات التعبير ومكوناته لكى نقف على دلالته وما يوحى به فنزداد به معرفة ونزداد منه اقترابًا حتى لكأننا نحن الذى أقمناه.

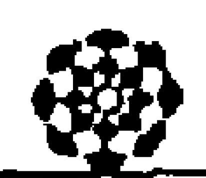
واختلف علماء الجمال وكبار الفنانين فى مسألة الصدق الفنى وعلاقته بالجمال. فجمال الفن لا يعنى الشكل والمظهر الخارجى، ولكنه التعبير الإنسانى الموحى. ولذلك كان على الفنان. أن يلتزم جانب الحقيقة، أو جانب الصدق؛ يقول "رسكن": "إن ما يجعل[1] للفن روعته وجلاله إنما هو حب الجمال الذى يعبر عنه الفنان أو "المصوّر"، ولكن بشرط ألا يضحى هذا الحب بأى جزء من أجزاء الحقيقة مهما كان صغيرًا أو تافهًا".. ولكن "رودان" يحذرنا من أن يلجئنا الصدق فى التعبير إلى اللجوء إلى الفحص الدقيق البارد؛ فهو يقول: "كونوا صادقين[2]، ولكن هذا لا يعنى أن تتوخوا الدقة الباردة".

وإذا كانت الطبيعة الحية تفيض بمشاهد لا حصر لها فإن علماء الجمال فضلًا على الفنانين نظروا إليها نظرات مختلفة. ويرجع هذا الاختلاف إلى ما يوحى به كل مشهد من مشاهدها أو رمز من رموزها بمعان شتى. فمنهم من رأى أن على الفنان أن يأخذ الطبيعة كما هى؛ فهى المعلمة الأولى لكل فنان فلا يحدث فيها ما يخالفها أو ما لا تعرفه.. فلا يفرض عليها نفسه بل يتركها هى لتفرض عليه أشكالها وألوانها وظلالها.. وآخرون

---

(1) المرجع السابق ص٥٤.

(2) المرجع السابق ص٥٤.



يرون أن الطبيعة لا تتصف بشئ من الجمال بل إن بصيرة الفنان الملهمة وشخصيته المبدعة هى التى تستطيع أن تبلغ المعانى الدقيقة من المشاهد الطبيعية فيختار منها ما هو معبر عن شخصيته، فكأن الفنان آنئذ إنما يستخرج أسرار الطبيعة المخبوءة والتى لا يستطيع أن يدركها أو يعبر عنها سواه. ومن ثم فهو يطبعها بطابع شخصيته هو لا شخصية أحد سواه، وعلى هذا يصبح العمل الفنى الطبيعى نموذجا أو طرازا.. ويؤكد "مالرو" هذا المعنى فيقول: "إن الفن التشكيلى[1] لا يتولد عن أسلوب معين فى النظر إلى العالم بل هو إنما يتولد دائما عن أسلوب خاص فى خلقه أو تكوينه، فإذا سئلنا: "ما هو الفن"؟ كان جوابنا بالضرورة إنه هو الذى تستحيل الصور بواسطته إلى أسلوب أو طراز Style".

ولقد حامت الشبهات حول أصل الفن: أهو يرجع إلى الفرد وحده، أم أنه يرجع إلى المجتمع؟..

فعند علماء الاجتماع أن الفن صادر عن المجتمع، والمجتمع نفسه هو الذى يدرك أهمية الفن ودوره فى الحياة الاجتماعية. وما كان الفنانون غير صناع مهرة أصحاب حرف لها قوانينها وقواعدها التى تنهض بها..

وإذا كان "ألان" قد قال بأن الفنون تنقسم إلى قسمين: فنون فردية كالشعر والتصوير مثلا، وفنون اجتماعية كالمعمار والتمثيل المسرحى، إلا أنه عاد ليقول بأنه لا يوجد ما يمكن تسميته بفن فردى خالص.. ويؤكد "تين" على العوامل الاجتماعية الثلاثة وهى: الجنس، والبيئة، والزمن؛ ويقول إنها مصدر: "درجة الحرارة الأخلاقية"، أو الأدبية التى تتفق مع العمل الفنى بصفة عامة: "كمثل درجة[2] الحرارة المادية التى تعد مسئولا عن إمكان نمو هذا النبات أو ذاك فى هذه البيئة المعينة أو تلك"..

---

[1] المرجع السابق ص٧٩.

[2] نفس المرجع ص١٣٠.

أما إرجاع الإبداع الفنى إلى الفرد فقد قال به "ريبو"، ففى تصوره: "أن[١] الحاجة الجمالية لم تنشأ فى الأصل عن مصدر اجتماعى صرف ولئن كان أثر البيئة قد يطبع العمل الفنى بطابع واضح غاية الوضوح عميق غاية العمق إلا أن الفن هو فى صميمه ظاهرة بشرية قد نبعت من أصل فردى".. ويرى عالم النفس الفرنسي: "دى لاكروا": "أنه على[٢] الرغم من أن الفن يعكس بوضوح تلك البيئة الاجتماعية الخاصة التى يصدر عنها إلا أن هذا لا يكفى للأخذ بوجهة نظر الاستطيقية الاجتماعية لأن التعبير الفنى عن القضايا الاجتماعية أو الموضوعات الجميلة لا يعنى عالم الجمال بقدر ما يعنيه التعبير الفنى ذاته".

ومما لا شك فيه أن الطبيعة الإبداعية للفنان تتأثر بالاتجاهات الأخلاقية والدينية والسياسية والعلمية والتقاليد الاجتماعية والأحوال الإقتصادية السائدة فى المجتمع. ومع هذا التأثير المحيط تظل للفنان نظرته الخاصة التى تتميز بها شخصيته فى إبداعها المتفرد. وفى هذا يقول "هربرت ريد": "إن ممارسة الفن وتقديره[٣] لهما عمليتان فرديتان. فالفن إنما يبدأ بوصفه نشاطا فرديا، وهو لا يلتحم بنسيج الحياة إلا بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة مستوعبا إياها فى صميم وجوده الجمعى".

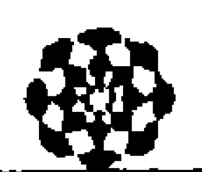
ولعل للتأثير الاجتماعى ثقله المتميز فى الإبداع الفنى فإن "جيو" يرى ضرورة أن يكون الفن هو: "الحياة نفسها مركزة".. فكأنه بذلك يطالب الفنان بأن يكون على وعى عميق بصورة الحياة الاجتماعية التى يعيشها حتى يتحقق

---

(١) نفس المرجع ص١١٧.

(٢) نفس المرجع ص١١٧.

(٣) المرجع السابق ص١٣٢.



له ما ينشده من إبداع له قيمته وخلوده؛ يقول جيو: "وإذا كان[1] التضامن أو التعاطف الذى يتم بين الأجزاء المتنوعة للذات هو الذى يكون الدرجة الأولى من درجات الانفعال الجمالى فإن التضامن الاجتماعى والتعاطف الكلى هما الأصل فى الانفعال الجمالى بأعقد صوره وأسمى مظاهره".

ويرى "جيو" أن الفنان لا يتأثر بالحياة الاجتماعية فحسب بل إن إبداعه ذاته تجسيد للمجتمع المثالى الذى ينشده ويتطلع إلى تحقيقه. فكأنه بعمله الفنى يهيئ الناس إلى التطلع إلى مجتمع مثالى يحقق لهم ما يشتهون.. ومن هنا جاء تعريف "جيو" للفن؛ فقال: "إن[2] الفن الحقيقى هو ذلك الذى يهبنا الشعور المباشر بالحياة الخصبة المليئة فى أقوى مظاهر شدتها وانتشارها، أعنى ذلك الذى يجعلنا نحس بأعمق ضروب الحياة الفردية والاجتماعية فى وقت واحد..

وبناء على هذه النظرة الاجتماعية للفن فقد كان هناك إجماع بين كل من: جيو، وتولستوى، وأوجست كونت، وبرودن على أن العمل الفنى الذى يؤلف بين الناس ويؤاخيهم، لابد أن يكون جميلا. أما إذا فرقهم وأحدث الفتنة بينهم فهو قبيح بالضرورة. ومن هذا المعتقد الفنى هاجم "جيو" الأدباء الخارجين على الأخلاق مثل: إميل زولا، وبول بورجيه، وبودلير، وفرلين. وقد اختتم دراسته عن أدب الانحلال الأخلاقى بقوله: "إن[3] أدب المنحلين مثله فى ذلك كمثل أدب المنحرفين إنما يتميز بطابع رئيسى يغلب عليه هو تشيعه بالغرائز التى تتسبب فى انحلال المجتمع. ولهذا فإن من حقنا أن نحكم عليه باسم قوانين الحياة الفردية والجماعية معا".

---

(١) نفس المرجع ص١٣٤.

(٢) نفس المرجع ص١٣٧.

(٣) نفس المرجع ص١٣٧.

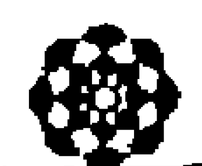
غير أن "لالو" لا يتفق مع "جيو" اتفاقا تاما لأنه لا يخلط بين الفن والأخلاق والدين والإلحاد وكذلك العلم. ويذهب "لالو" ناحية الاحتمال في الفصل في مسألة القيمة الجمالية. فهو يؤيد وجهة النظر الاجتماعية على اعتبار أن التاريخ هو وحده الفيصل في حل هذه المشكلة. ثم هو يطلب في نفس الآن أن يكون هناك ثمة مجتمع متخصص وذلك حتى تظل القيمة الجمالية قيمة اجتماعية فى لبابها. أى أنه يستحيل أن نخرج على فكرة المجتمع؛ فهو يقول: "حقا إن الفنان ليجهل[١] القوانين الاجتماعية التى تخضع لها صنعته الفنية. ولكن السر فى ذلك هو أن النظم الجمالية منتشرة فى أرجاء المجتمع انتشارا نسبيا. أعنى أنه ليس ثمة جماعة محددة تحديدا قانونيا تكون هى المكلفة بمراعاة تطبيق تلك النظم".

أما أنصار الوجهة الحضارية "فى تفسير الفن"، فإنهم لا يتفقون مع علماء النفس الذين يعلنون: "أن الإبداع[٢] هو تحطيم لكل ما هو مألوف وخلق لأشكال جديدة. فهم يرون أنه لابد للفنان من أن يستلهم ما تطرحه عليه الجماعة من تقاليد جمالية. على أن يضع فى اعتباره المؤثرات الخارجية التى لا يرفضها المجتمع ولكنه وشك أن يعتنقها ويسير على هداها. على أننا لا نغفل هنا أن للوعى الجمالى عند المجتمع أثره فى تفضيل الفنان لمذهب فنى يروقه على غيره من المذاهب المعاصرة".

ولكن هل يعتمد الفنان على شعوره أو لا شعوره فى عملية الإبداع؟.. من علماء الجمال من يرون أن عملية الإبداع الفنى تعتمد على العنصرين معا: الشعور، واللاشعور حتى أنهما فى تكاملهما العضوى يصعب على الفنان نفسه أن يميز بين ما أسداه إليه الشعور وما أسداه إليه اللاشعور. ومع هذا فإن "كارل يونج" يجعل للاشعور القيمة العليا والتأثير الأول؛ فهو يقول: "إن

(١) المرجع السابق ص١٥٩.

(٢) نفس المرجع ص١٦٣.



للعملية[1] الإبداعية صبغة أنثوية فإن العمل الإبداعى إنما ينبع من أعماق اللاشعور، أو إن شئت فقل من ملكوت الأمهات.. وحينما تغلب القوة الإبداعية على الحياة البشرية فإن الإرادة الفعالة سرعان ما تستسلم عندئذ لحكم اللاشعور. فلا تلبث الذات الشعورية أن تتراجع وتستحيل إلى تيار سفلى لكى تكتفى بمشاهدة ما يجرى من أحداث دون أن تكون لها أدنى يد فى تغييرها".

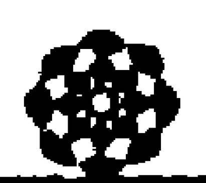
لكن هل هذا صحيح؟ هل اللاشعور هو صاحب الدور الأول والأخير فى الإبداع؟ هنا يقول زكريا إبراهيم: "إن "يونج" وغيره[2] من علماء النفس ينسون أو يتناسون أن الإبداع ليس فى صميمه عملية لا شعورية. فإنه لابد للفنان من خبرة حسية طويلة، يتسنى له من خلالها أن يجمع المواد اللازمة لتحقيق عملية الإبداع".. ويرى بعض علماء الجمال أن اللاشعور بما ينطوى عليه من أحلام وميول ورغبات محرمة فى معظمها هو الذى يمد الفنان بزاده من الخيال والفكر والتصميم عند الإبداع. ومن هؤلاء "شارل بودوان" الذى قال: "إن القوانين[3]هى التى تتحكم فى آليات الإبداع الفنى: فالفن كالحلم من حيث أنه يضع لتأثير الميول الجنسية والرغبات المحرمة التى تلزم الفرد بأن يختار واحدا من أمرين: فإما الصراع مع العالم الاجتماعىً أو التوازن الباطنى. والفن كالجنون من حيث أنه تحرر من العقد الغامضة: فهو انطلاق وتحرير للطاقة، أو هو تطهير وإخراج، وتبعا لذلك فإن استطيقا اللاشعور التى نجدها عند السيرياليين إنما هى أثر من آثار المذاهب القائلة بالتحليل النفسى. وهنا يكون العمل الفنى بمثابة "بلورة" أو "إسقاط"، أو "إعلاء" للاشعور".

---

(1) نفس المرجع ص١٧١.

(2) المرجع السابق ص١٧١.

(3) نفس المرجع ص١٨٨.



وإذا كانت هناك اختلافات متباينة فى علاقة الفن بالمجتمع، وأن علماء النفس وعلماء الجمال، والفنانين أنفسهم قد توزعوا بين الفرد والمجتمع فى تحديد أولية كل منهما فى عملية الإبداع.. فكذلك الشأن بالنسبة لعلاقة الفن بالحياة: فهناك فلسفة "برجسون" الجمالية، وهناك فلسفة "ديوى" فى الخبرة الجمالية، وهناك مبادئ "لالو" الخمسة التى تحدد صلة الفن بالحياة .. هذا فضلا على "برنشفيك"، و"هيجل"، و"مترلنك"، و"جيو"، و"كروتشه"، و"بودلير"، و"أوسكار وايلد".. نطلع على آراء هؤلاء جميعا عن علاقة الفن بالحياة فيخيل إلينا أن الفن غامض غموضا مطبقا. وكذلك الحياة تصبح لغزا محيرا؛ كيف نفهمها؟ وكيف ندركها؟ وكيف نتمثلها فنيا بما يحيى الإنسان ويدعم إرادته، ويزكى أشواقه؟

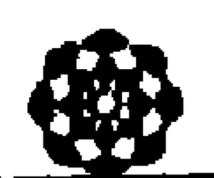
ومن خلال غموض الحياة الذى يبدو مليئا بالأسرار تخرج لنا نظرات عميقة حصيفة. وإن اشتجرت واختلفت إلا أنها أنضرت الاتجاهات الفنية وأمدتها بزاد من الفكر والشعور والخيال ما هو كفيل بإثرائها وإعلائها والترقى بها بما يجسد حقيقة الإنسان فى خواطره وهواجسه وأحلامه وآماله، وفى خوفه ورجائه وفى قلقه وراحته.

فمثلا عند "برجسون" نجد أن فلسفته تقوم على مبدأ نظرى سلبى يجعلها على غرار فلسفة الجمال عند "شوبنهور". فالتخلص من إرادة الحياة عند "شوبنهور" لا يكون إلا عن طريق التأمل الفني.. والتأمل الفنى عنده يقوم على مبدأين رئيسيين: الأول، معرفة الموضوع على أنه مثال أفلاطونى، أى صورة ثابتة خالدة؛ "فهى بالضرورة[1] موضوع وشئ معروف وامتثال"... الثانى، إدراك الذات لذاتها على أنها ذات عارفة خالصة متحررة من كل إرادة؛ يقول "شوبنهور": "ففى[2] التأمل الفنى يصير الشئ الجزئى صورة

---

(1) المرجع السابق ص٢١٤.

(2) المرجع السابق ص٢١٤.



نوعه دفعة واحدة، ويستحيل الفرد المتأمل إلى ذات عارفة خالصة، والـذات العارفة الخالصة وقرينتها، أعني الصورة، قد خرجا عن كل هذه الشكول التى لمبدأ العلة الكافية: فالزمان والمكان، والفرد الذى يعرف والفرد الذى يكـون موضوع المعرفة، كل هذا لا معنى له عندهما".

أما عن علاقة الفن بالحياة فهي علاقة شمولية عند "جـون ديـوى". فالخبرة الجمالية عنده: "مظهر[1] لحياة الحضاوة وسجل لها وإحياء لذكراهـا، وهـى وسيلة لترقية تطورها. كما أنها إلى جانب هذا الحكم النـهائى علـى صفة تلك الحضارة".. "والحضارة هى البوتقة الكبرى التي تصهر صناعـات الجماعة وفنونها وطقوسها وشعائرها وأساطيرها وقيمها الاجتماعية وشتـى مظاهر نشاطها. فليس فى وسعنا أن نفصل الفن عن الحياة الحضاريـة لكـل مجتمع ما دامت الحضارة بمعناها الواسع هى مصدر شتى أنواع الفنون".

ولقد حدد "لالو" خمسة روابط تربط الفن بالحياة، لكـل رابـط منـها صفته ووجهته وفاعليته:

وأول هذه الروابط الوظيفة التكنيكية: وهنا يتخذ الفن صـورة نشـاط صناعى حر. فيحيا الفنان فى عالم من الصور الجمالية مكتفيا بممارسة نشاطه الفنى لذاته دون أن ينسب إليه أية وظيفة أخلاقيـة أو عاطفيـة أو دينيـة أو سياسية.

الرابط الثانى، الوظيفة الكمالية، وهنا تكون مهمة الفن أن ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو أو اللعب أو الترف. ولقد كان الفيلسوف الألمانى "كنت" من أوائل الدعاة الذين قرروا أن رسالة الفن هدفها الإمتاع باللعب والنشـاط الحر الذى ليس له ثمة هدف.

---

[1] نفس المرجع ص٢١٥.



الرابط الثالث، الوظيفة المثالية أو الأفلاطونية، وهنا تكون مهمة الفن هى العمل على تجميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى. فيحاول الفنان أن يضفى على الواقع لباسًا جميلًا يستمده من خياله الخصب ونوازعه السامية.

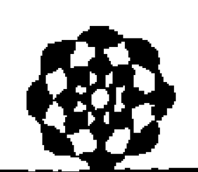
الرابط الرابع، الوظيفة التطهيرية أو العلاجية، وهنا تكون مهمة الفن هى تطهير انفعالاتنا عن طريق ما أطلق عليه أرسطو اسم: "الكاثرسيس"، وهو أن تجئ المأساة فتحدث استبعادًا أو طردًا لما لدينا من مشاعر الخوف والرأفة والحب وما إلى ذلك من مشاعر عنيفة بأن تستوعب فى نطاق خيالى غير ضار كل ما لدينا من حاجة إلى الشعور بمثل تلك الانفعالات.

الرابط الخامس، الوظيفة التكرارية أو التسجيلية، وهنا تكون مهمة الفن هى تسجيل الواقع بقصد العمل على استبقائه والاحتفاظ بصوره أو مضاعفة الحياة عن طريق زيادة شدة الأحداث أو تكرار الحقائق مع التغيير منها فى أضيق نطاق، ويرى "لالو" أن الفن لا يمتزج بالحياة امتزاجًا تامًا.

* * *

أما عن صلة الفن بالأخلاق، فتلك قضية نالت عناية خاصة بين المشتغلين بالفن، والنقاد، وعلماء انفس والاجتماع وعلماء الجمال. وكان لكل طائفة وجهة نظر تدعمها الحجج والأسانيد. فمنهم من قال بأن الفن لابد أن يخضع للقيم الأخلاقية والدينية، والتقاليد الاجتماعية.. ومن هذا النفر أفلاطون، وهيجل، وجيو، ومترلنك، وكروتشه. وقد ارتأوا أن الكمال الأخلاقى هو عين الكمال الجمالى. وعلى الطرف المقابل هناك من أزروا على الأخلاق القائمة التى تعطل الفن وتحجر على الفنان. فالفن شئ والأخلاق التقليدية شئ آخر، على الفنان ألا يأبه لها أو يعيرها اهتمامًا.. ومن هذا النفر تيوفيل جوتييه، وبودلير، وأوساكار وايلد.

* * *

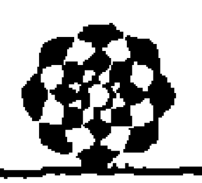


على هذه الأنحاء المختلفة والمتقابلة جاء الغموض فى تصور الفن سواء فى الإبداع أو النقد أو التذوق.. ومع أننا نصفه بالغموض إلا أننا به ومن خلال استطعنا أن نصل إلى مناهج فى الإبداع الفنى.. ومناهج فى التقويم الفنى.. وأيضًا مناهج فى التذوق الجمالى. فكأن الغموض باعث على معاناة فكرية، وفنية، وأخلاقية، واجتماعية، ونفسية.

وكانت المعاناة إخصابًا وإثراء للعمل الفنى فى كل آفاقه.. فلا حرج علينا إذا وصفنا الغموض فى الفن بأنه من بواعث الحضارة الفنية.

* فما هى البواعث الفنية للغموض؟

* وما هى البواعث النفسية والاجتماعية للغموض؟



البواعث الفنية للغموض

بواعث الغموض فى الفن، والشعر خاصة، كثيرة ومتنوعة ومتداخلة.. والفن فى ذاته، فى قيمه ومبادئه، وفى أسسه التى ينهض عليها، وكذلك فى أفكاره على اختلاف مذاهبه وتياراته _ الفن فى ذاته مثير لأفكار شتى واتجاهات متقابلة.

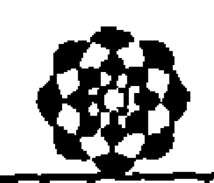
ونتعامل أولا مع الفن فى ذاته من حيث هو قيمة جمالية وتقدير نقدى. وبين هذين المحورين تدور البحوث والتقديرات، وما يكون لها من تصورات تختلف باختلاف الباحثين والدارسين فى النظر والتأمل والتقدير.

نبدأ أولا فنقول:

إن الاختلاف بين الفنانين والفلاسفة فى التقدير الجمالى يكشف عن حقيقة أولية هى أن للفن عالمه الخاص به بحيث يكون ما يمكن نعته بالكون الجمالى. ومن هنا فقد اتسم ذلك الكون بما تفرضه طبيعته من جانب، وطبيعة الموقف الوجودى الذى يتخذه الإنسان منه من جانب آخر. فمن المعلوم أن من الأعمال الفنية: "ما لا يخلو من لبس[١] أو غموض أو اشتباه". وهذا يختلف عما يتصف به العمل الفنى من ثراء فى المعانى والدلالات. ويكون ثراؤه آنئذ صادرا لا عن غموض أو عمومية ولكن عن عمق وتنوع. ولذلك فإن ما يجود به العمل الفنى من معان لا يأتى عن طريق التأويل العقلى، ولكنه يأتى عن إدراك وجدانى مباشر. وهذا لا يعنى أنه لابد لنا من أن

---

(١) كتاب: "النقد الفنى .. دراسة جمالية وفلسفية"، تأليف: جيروم ستولنيتز، ترجمة: د/ فؤاد زكريا، الناشر الهيئة العامة للكتاب، ط٢ سنة ١٩٨١، ص ٤٥.



نطلع على حياة الفنان حتى نحكم على عمله الفنى. ذلك لأن العمل الفنى فى ذاته حين يعبر عن مكنوناته إنما يأتى تعبيره على صورة من الحياء أو الخجل الذى يبعث فى النفس الشوق إلى الكشف عن أسراره وخفاياه. وكأن مبدعها يريد أن تكون لنا نظرة كلية إلى الكون والحياة، أى أن نتذوق الإبداع تذوقا جماليا. وفي ذلك يقول "كيت هفنر": "إن التذوق وعى وتنبه وحيوية".

وأمام هذا الغموض المثير للعمل الفنى كان من الضرورى أن تنشأ أواصر صداقة حميمة بين العمل الفنى وبين المتذوق حتى يستطيع التعرف على أسراره وأن يستمتع بما يوحى به من معان إنسانية جميلة.

ويشترط فى المعرفة التى يبعثها الموضوع الفنى أن تؤكد ثلاثة شروط متكاملة هى:

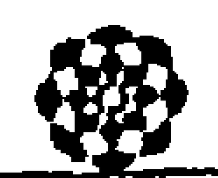
* إذا لم تكن تضعف الانتباه الجمالى[١] إلى الموضوع أو تقضى عليه.
* إذا كانت متعلقة بمعنى الموضوع وطابعه التعبيرى.
* إذا جعلت لاستجابتنا الجمالية المباشرة للموضوع طابعا أرفع دلالة"

ومن المواقف التى تصطنع فى إدراك القيمة الجمالية: الموقف الموضوعى، والموقف الشخصى. وأنصار الموقف الموضوعى هم أولئك الذين يدركون العمل الفنى فى ضوء معايير مألوفة من قبل. ومن ثم فإذا وجدوا أن العمل غير مألوف لديهم عافوه ورفضوه. وفى ذلك يقول "بلو": "إن[٢] أحكام النمط الموضوعى تمثل أكثر صور التذوق الجمالى سطحية" أما النمط الشخصى للمتذوقين فغايتهم الاستمتاع بالموضوع فى ذاته. وعيب النمط الشخصى أن صاحبه لا يستغرق بتمامه فى الاهتمام الجمالى ولا يدرك إدراكا كاملا طبيعة وجوده. ولكن سرعان ما تصرفه عن العمل الفنى شواغل ذهنية، أو أنه يتهرب كما يقول "بلو" بتحليل الموضوع ونقده. وهذا

---

[١] المرجع السابق ص٧٩.

[٢] نفس المرجع ص١١٤.



يوجب علينا أن نسائل أنفسنا إن كنا صادقين فى تجربتنا الجمالية؛ فكأن العمل الفنى نفسه هو شغلان تذوقنا وانتباهنا.

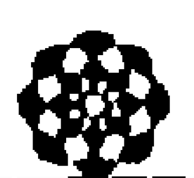
إذن فغموض العمل الفنى قد لا يرجع إليه وحده، فربما كان مرجعه إلى الشخص المقدر للقيمة الجمالية أو المتذوق لها؛ وذلك حسب المواقف الإدراكية التى يتخذها من العمل الفني.. وقد يرجع تنوع المواقف إلى نوعية العمل الفنى المعروض، ودرجة معرفتنا به، وما إذا كان العمل صريحا بينا أو انه كان مثيرا بصورة غامضة كشأن الموسيقى الانطباعية. وحين نستعرض تاريخ الفن بصفة عامة نجد أن العمل الفنى يجسد من السمات الموحية ما يغرى بتفسيره على أنحاء شتى على يد مختلف الأشخاص، وفى مختلف الصور: "فالبعض كان يقدر[1] مسرحيات شيكسبير أساسا لما فيها من مزايا شعرية، وغيرهم كان يقدرها لما فيها من إثارة ميلودرامية، وغير هؤلاء وأولئك كانوا يقدرونها بسبب معالجتها النفسية الدقيقة للشخصية الإنسانية. وهذا أمر لا ينبغى أن يؤسف له إذ أنه يدل على أن فى هذه الأعمال ثراء لا ينضب معينه. ولكنا نستطيع أن نرى أن كلا من هذه التفسيرات ينبئنا عن ناحية معينة بما كان عليه شسكسبير"..

وهكذا ينطوى العمل الفنى على غموض حيوى يكتشف الإنسان بعضا من أسراره وفقا لموقفه منه واستمتاعه به وتقديره لجماله. وأكثر من هذا فإن العمل الفنى فى غموضه الموحى تكون له دلالات جديدة كل الجدة طريفة غاية الطرافة: "حين[2] يدركه أناس يعيشون فى مجتمعات أخرى قد يكون تكوينهم النفسى مختلفا كل الاختلاف. بل إن فى العمل الفنى عادة من تعدد الدلالات ما يكفى لأن يفسر على أنحاء متباينة".

---

(1) نفس المرجع ص١٢٥.

(2) المرجع السابق ص١٢٨.



وهناك من تصورات العمل الفنى ما يشى بتنوع هائل فى المعانى وما ترمز إليه. وربما تعقد هذا التنوع الهائل إلى حد يجعله غامضًا غموضًا عقيمًا غير قابل للتحليل أو التفسير.. من هذه التصورات: "الشكل ذو الدلالة. "إن عناصر التصميم كما يحددها "روجرفراى" هى: "الخط، والكتلة، والنور، والظل، واللون". وتؤدى هذه العناصر عندما تتآلف فى عمل فنى إلى ما أسماه "بل": "الشكل ذا الدلالة"... فما هو الشكل ذو الدلالة؟

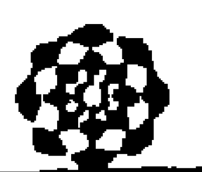
هنا نحظى بتفسيرات جمة _ رغم غموض المعنى الكلى للعبارة _ تثرى العمل الفنى فى عين المتذوق، ومن قبله فى عين الفنان وهو يقوم ببنائه. إن معنى الشكل ذو الدلالة كما يعرّفه "بل" مستندا إلى التجربة الجمالية: "هو[1] العلاقة الشكلية التى تثير فى المشاهد المنزه عن الغرض انفعالا جماليًا. وهذا الانفعال من نوع فريد وهو مخالف تمامًا لانفعال الحياة. ولكى ندرك الشكل وبالتالى نحس بهذا الانفعال لا نحتاج إلى أن نأتى معنا بشئ من الحياة أو بمعرفة بأفكارها وشئونها ولا نحتاج إلى أن نعتاد انفعالاتها، وكل ما نحتاج إليه أن نأتى معنا به هو إحساس بالشكل واللون ومعرفة بالمكان ذى الأبعاد الثلاثة".

ففى الأدب لا تجدى أشكال الألفاظ مسطورة على الصفحات، كما لا تجدى أصداؤها عندما يتفوه بها الناطق. فللألفاظ معان متقلة بها تشير إلى أشياء خارجها سواء أكانت وقائع أو أحداثًا، أو أشياء ملموسة. وذلك هو ما نرجوه من الأدب من وراء ألفاظه: "وعلى ذلك فليست[2] للأدب دلالة كامنة منطوية على ذاتها وإنما هو يتجه بنا نحو مواقف واقعية من نوع ما حتى عندما يكون تخيليا".. ومن هنا جاء تفسير "بل" للأدب بما يجعله غير

---

(1) نفس المرجع ص٢٠٧.

(2) نفس المرجع ص٢٠٧.



خالص الشكل؛ فيقول: "إن الأدب[1] لا يكون أبدًا فنا خالصًا وتذوقنا حتى للشعر العظيم ينبغى أن يكون غير نقى لأن الشكل يكون متقّلابمضمون عقلى وهذا المضمون حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وترتكز عليها". ويوافق "بل" بكل صراحة على أن النزعة الشكلية تعجز عن توضيح القيمة التى يجدها الناس فى الأدب وذلك فى الوقت الذى يسلم هو نفسه بمكانتها الكبيرة. وإذا كان الأدب لا يصطنع شكلًا مجرداً وكان فنًا يختلف عن التصوير فإن هذا مدعاة إلى أن تقدر النظرية الجمالية بما بين الفنون من اختلافات.

وعلى الطرف الآخر فإن "فراى" يصرح بأن النظرية لا تصلح للفنون جميعًا. وهذا راجع إلى أن كيان أى عمل فنى يقوم على بنائه الشكلى. وقد كان لنظرية "فراى" هذه تأثير بالغ فى الدراسات النقدية التى عالجت موضوع الشكل فى الدراما والرواية والشعر. ومع ذلك: "ينبغى أن نعترف[2] بأن الأدب ليس مما يسهل تحليله على أساس الشكل وحده".

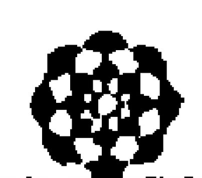
وقد أقام "برادلى" حدًا فاصلًا بين "موضوع" العمل Subject، و"جوهره" Substance. فالموضوع هو المسمى الذى ينشأ عليه العمل أو يعرضه العمل. فإذا اتحد العمل فى مسماه بالشكل كان ذلك هو "الجوهر". ولا يمكن معرفة الجوهر فى الشعر مثلًا، إلا بقراءة القصيدة. ومما يصر عليه الشكليون ويؤكدونه هو أن الفن التجريدى يسفر عن حقيقة بعيدة عن مجال العمل الفنى ذاته. وفى الوقت الذى ينادون فيه بالانفصال التام بين الفن والحياة يصرون على أن الفن يكشف عن حقيقة لها وزنها فى الحياة؛ وهنا يقول "بل": "إننا عندما[3] ندرك الأشكال نصبح على وعى بالحقيقة الأساسية بالإله

---

[1] المرجع السابق ص٢٠٨.

[2] نفس المرجع ص٢٢٧.

[3] نفس المرجع ص٢٢٧.



فى كل شئ، بالكلى فى الجزئى.. أعنى ما يوجد من وراء مظـــهر الأشيــاء جميعا".. وهنا نصل فى قضية الشكل أو الجوهر إلى مرحلة غامضة غموضا ميئوسا منه مما دفع "بل" إلى أن يدافع عن موقفه ضد الطاعنين فى نظريته.

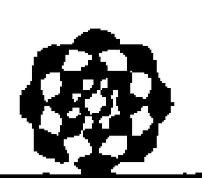
وقد يراود البعض فكرة ان الفن غير الشكلى أو الفن اللاموضوعـــى سطحى. ويضربون لذلك مثلا بالموسيقى، ظنا منهم أن الموسيقى بعيدة كـــل البعد عن الشكلية.. ويرد عليهم "ســـتيفن بيــبر" فــى مقالــه: "هــل الفــن اللاموضوعى سطحى"؟ فيقول: "لو اختبرنا سيمفونية لبيتهوفن اختبارا فاحصا لوجدناها مجرد مجموعة من الأنغام، فهناك تقــابلات وتدرجــات وتوتــرات للأنماط النغمية والعلاقة المتبادلة المعقدة بين متطلبات الأنغــام بعضــها إزاء البعــض وإزاء نغمة القرار بوجه خاص.. هذه العوامل كلــها تثــير توقعــا وترقبا إنسانيا ورغبات وإحباطات لهذه الرغبات فالموســيقى الخالصــة لــم تتحرر من الارتباط بالأفعال والرغبات البشرية".

* * *

وإلى جانب النظرية الشكلية بأوجهها المتقاربة والمتنافرة، وهى بيـــن الاحتجاج بها والاحتجاج عليها، وبين القول بأنها تؤدى إلى عقم الفنـــون، أو أنها تؤدى إلى إحيائها وإثرائها _ إلى جانب الشكلية هذه فــهناك مــن نــادوا بالانفعالية.. وفحواها أننا لا يمكننا تقدير العمل تقديرا جماليــا أو أن ندركــه إدراكا جماليا أو أن نتذوقه تذوقا استطيقيا. إلا إذا تأثرنا بــه، وانفعلنــا بــه، فملأتنا حالة وجدانية تسيطر على مشاعرنا ورؤيتنا.

ومع هذا فإن النظرية الانفعالية كانت نظريات انفعالية. لكـــل منــها منهاجا، ولكل منها وجهتها الانفعالية ومقصدها الانفعــالى؛ يقــول المصــور "كورو" Corot _ فى أواسط القرن التاسع عشر _: "ليكن[1] إحساســك هــو

[1] نفس المرجع ص٢٣٣.



مرشدك الوحيد.. سر على هدى ما تقتنع به..خير لك ألا تكون شيئًا على الإطلاق من أن تكون صدى لفنانين آخرين.. إذا كنت قد تأثرت بحق فسوف تنقل إلى الآخرين انفعالك الصادق".

ووفق هذا الادعاء فإن "كورو" حدد للفن ثلاثة مقومات متكاملة هى: "أن الفنان[1] ينبغى أن يكون خاضعًا لتأثير الانفعال، وأنه يجب أن يكشف عن شخصيته الفردية، وينبغى عليه أن يكون مخلصًا"..

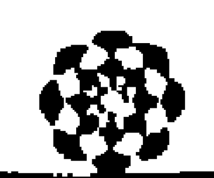
وكان الرومانتيكيون من أكبر أنصار النظرية الانفعالية، فكانت غايتهم: "إعادة الحيوية والتلقائية إلى الفن". ولذلك فقد اتصفت مبدعاتهم بالاحتدام الانفعالى والسورة العنيفة يحدوهم شوق عارم إلى الانطلاق الخلاق.. ومن هنا كان تمردهم على القيود التى توضع على الموضوعات التى تكون مادة لقرائحهم: "فقد[2] خرجوا على القيود أو على الحدود المتعارف عليها، فصوروا مناظر معتادة أو يومية ضئيلة الشأن، كما هى الحال عند وردزورث، أو قصصا بعيدة غريبة كما فى روايات "سكوت"، أو موضوعات قبيحة من الوجهة الجمالية أو الأخلاقية كما فى قارب "الميدوزا". ومن ثم كان من دأب الفنان أن يعبر عما يخالجه من انفعالات وإن جمح به القصد إلى حد الشذوذ. ونتيجة لذلك الاحتدام الانفعالى أن وفق الفنانون إلى إبداع أعمال فنية عظيمة القيمة. وقد أدى هذا التطرف إلى أن يجمح الفنانون جموحًا أفضى إلى إبداع أعمال يمكن أن توصف بالشذوذ المرضى. وقد كان "جوته" من كبار رواد الرومانتيكية فى أوائل القرن التاسع عشر، ولقد قال: "فى الفن[3] والشعر تكون الشخصية هى كل شئ".. وقال:

---

(1) نفس المرجع ص٢٣٣.

(2) المرجع السابق ص٢٣٦.

(3) نفس المرجع ص٢٣٨.



"أوجين فيرون": "إن تأثير شخصية[١] الإنسان فى عمله هو الأساس الوحيد الثابت لعلم الجمال كله".

وحين يرجع الانفعال إلى الإنسان فإنه فى حقيقة الأمر يرجع إلى الشخصية الإنسانية سواء أكانت مبدعة أم مدركة للقيمة الجمالية إدراكا نقديا، أم كانت متذوقة تذوق استمتاع. فمن جانب الشخصية المبدعة نجد أنه من الضرورى أن تعيش فى حالة انفعال بما تروم إبداعه قبل عملية الإبداع وأثناءها إلى أن يتم العمل.. ولقد كان للانفعال الشخصى أو الذاتى دوره فى تجسيد مظاهر التمرد على القواعد العقيمة والتقاليد الفنية الصارمة تمثلت فى الفن الكلاسيكى الجديد. وكان ذلك الاتجاه هو منطلق الرومانتيكيين الذين نادوا بالحرية الفنية.

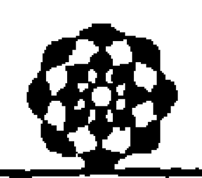
ولكن هل من الممكن أن تكون فكرة الشخصية قاعدة أصلية صحيحة فى الفن أو التجربة الجمالية؟ يرى جيروم ستولنيتز أنه مما يعيب هذه النظرية جموحها فى الذاتية وتطرفها الانفعالى، فلا يمكن من ثم أن تكون معيارا قويما لتقدير الفن .. ولقد أعطى "فيرون" تعريفا "للفن الجميل" Fine art، قائما على النظرة الانفعالية؛ فقال: "الفن مظهر[٢] الانفعال معبرا عنه بطريقة خارجية عن طريق تنظيم الخط واللون والشكل حينا وعن طريق سلسلة من الحركات والأصوات أو الكلمات حينا آخر". ولقد جاء وصف "دوكاس" للنشاط الفنى قائما على قاعدة الانفعالية الفنية، إن أجيز هذا التعبير، فقال إن النشاط الفنى: "إخراج[٣] المرأ لمشاعره إلى حيز الموضوعية بطريقة واعية فيها نقد وتوجيه". فإذا سألنا "دوكاس" عما يقصده بإخراج المشاعر إلى حيز الموضوعية؟ فإنه يجيبنا بما يفسر عملية الإنتاج الفنى الانفعالى فى خطاه

---

(١) نفس المرجع ص٢٣٨.

(٢) المرجع السابق ص٢٤٧.

(٣) المرجع السابق ص٢٤٩.



الموضوعية هو إنتاج موضوع: "يستطيع الفنان على الأقل أن يتأمله. وإن من شأن تأمل الفنان له أن يُرجع إليه ذلك الشعور الذى كان الموضوع محاولة للتعبير عنه. وبعبارة أخرى فإن هدف الفنان هو خلق عمل يتيح له تأمله الجمالى أن يقول: "أجل، هذا ما كنت أشعر به". فالنشاط التعبيرى لا يكون ناجحًا إلا إذا أدى العمل إلى انعكاس تتردد فيه صورة انفعالاته من جديد. فى ضوء هذا الهدف يعمل الفنان على مراجعة إنتاجه وحذف أجزاء منه وإعادة صياغته طوال ممارسته لنشاطه. وتؤدى الرغبة فى التعبير لذاته إلى تمييز الفنان من أولئك الذين يسعون إلى التعبير عن معان _ مثل كتاب: النثر الشارح مثلًا".

وعند "دوكاس" أن الانفعال الفني: "هو موقف منزه[1] عن الغرض". ويضيف دوكاس إلى هذه الصفة، صفة أخرى هى: "التفتح للدلالة[2] الانفعالية للموضوع".. وهو يفسر التفتح الانفعالى للموضوع الفنى بقوله: "ففى[3] التأمل الجمالى يتفتح المرء تمامًا لاستقبال الشعور Feeling، ويكون انتباهنا مركزًا على الموضوع. ولكن اهتمامنا وهدفنا إنما يكمن فى الشعور من حيث هو كذلك. وعندما نكتسب الشعور يكون شيئًا يمكن تذوقه ويمكن أن يكرره المرء تحت لسانه الانفعالى إن جاز هذا التعبير، فالشعور هو اكتمال التأمل ونجاحه".. ويأتى رد[4] الفعل الانفعالى فى صورة الموقف الجمالى للمتذوق فيكون هو: "الاستمتاع أو الرؤية عن طريق قدرتنا على الشعور".

وحين نستعرض ما ذكرناه عن ضرورة الانفعال نجد أنه قاعدة أولية على المبدع الفنان أن يلتزم بها لأنه يصعب عليه أن ينشئ عملًا فنيًا بغير

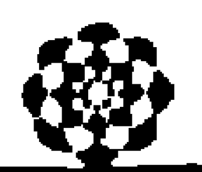
---

(١) المرجع السابق ص٢٤٩.

(٢) المرجع السابق ص٢٤٩.

(٣) نفس المرجع ص٢٧٠.

(٤) نفس المرجع ص٢٧٠.



الانفعال. وعلى الجانب الآخر يصعب على المتذوق أو حتى الناقد الجمالى أن يدرك ما يشاهد أو يقرأ بغير الانفعال.

ومع هذا فإن للجانب الانفعالى خطورته، وذلك لأن إذا طغى العنصر الانفعالى على فكر الفنان فاستغرق شخصيته وسيطر عليها فإن همه آنـــذاك يكون منصبا على العمل نفسه غير عابئ بمن سوف يشاهدونـــه أو يطلعـــون عليه. شغلانه الشاغل هو تحسين العمل وتجويده، والتعبير عما يعتمـــل فـــى صدره؛ وهذا ما ذهب إليه الشاعر "كيتس"؛ فقد قال: "أنا على ثقة مـــن[1] أن على أن اكتب بدافع الحنين والهيام اللذين أحس بهما نحو الجمال حتـــى لـــو ضاعت الجهود التى أبذلها فى الليل هباء كل صباح ولم تقع عليها عين أحد"..

وعلى هذه الشاكلة كان "جيرارد مانلى هوبكنز" فى إبداعـــه منطلقـــا برغبة جامحة فى تسجيل حبه لله وتقديسه له، والاعـــتراف بعيوبـــه أمامـــه سبحانـــه.. ونتيجة لهذا الاستغراق الذى فقد الإحســـاس بـــالواقع الخـــارجي جـــاءت أشعاره: "معقدة متعمقة". وكان مآلها أن ظلت فـــترة طويلـــة وهـــى متأبية على قرائها لا يستطيع أن يتفهمها إلا القليلون.. وتلك آفة تؤدى بغـــير شك إلى غمـــوض الشعر وبعده عـــن إدراك القـــارئين. ويحـــذر "جـــيروم ستولنيتز" من ذلك الانطواء الذاتى؛ فيقول: "إن[2] الفنان الذى لا يلقى بالا إلى الجمهور يتجـــاهل بذلك أداة هامة من أدوات الضبط النقدى لعمله. ذلـــك لأن السؤال: ماذا سيكون وقع هذا العمل على الآخرين، هو ضابط نقدى هام يفتقر إليه مثل هذا الفنان. وقد يكون حكمه الخاص غير كاف كما هو الحال عنـــد كثير من الفنانين الذين تغلب عليهم روح الهواية. وهكذا يكون العمل مفتقـــرا إلى التنظيم أو معقدا أكثر مما ينبغى أو عقيما فحسب".

* * *

---

(١) المرجع السابق ص٢٥٨.

(٢) نفس المرجع ص٢٥٩.

نصل بعد هذا إلى نظرية "الجمال الفنى" وهى: "تنظر إلى العمل[1] الفنى على أنه هو الموضوع الاستطيقى. وهى لا تخصص أية سمة واحدة معينة للفن؛ ومن هنا فإنها لا تحدد ما الذى ينبغى أن نتطلع إليه بوجه خاص أثناء الإدراك الجمالى".. ويرى "جونشوك" أن للموضوع الفنى عناصر أربعة مختلفة هى: "المادة الحسية، والشكل أو القالب، والتعبير، ومختلف الوظائف التى[2] يمكن أن يقوم بها".. وفى ذلك يرى "جونشوك" أنه ليس من الصواب أن نحكم على العمل الفنى حكما جماليا من جانب واحد فحسب. فلا نركز على الشكل وحده، أو على التعبير وحده. فذلك نوع من التحيز القاصر عن معالجة الموضوع الفنى في كليته. وفى تقديره أن نظريته: "شاملة بالقدر الكافى للإحاطة بالحقائق المتعددة التى تنطوى عليها نظريات الشكل والتعبير هذه".

ولقد وصف النقاد هذه النظرية إذ تعمل على التوفيق بين الآراء المتضاربة باسم: "النظرية التلفيقية".. وهى تحاول التوفيق والتخفيف من عنف التعارض والانحياز حيث يتمسك كل طرف بنظرته ورأيه. وبذلك تتسع هذه النظرية لتضم سائر النظريات الأخرى بغير أن تبخسها حقها وإن كانت تعلو عليها. فهى: تعترف[3] بالحقيقة الكامنة فى كل من هذه النظريات؛ ولكنها تكشف لنا عن حقيقة أوسع مما تكشف عنه أية نظرية بمفردها. وهى تبين أن العمل الفنى يمكن أن يشتمل على الموضوع والشكل والتعبير وأن لكل من هذه أهميته. فنظرية الجمال الفنى تذكرنا بتعقد العمل الفنى وبذلك تحول بيننا وبين النظر إلى الفن بطريقة قاصرة محدودة".

---

(1) نفس المرجع ص٢٥٩.

(2) المرجع السابق ص٢٥٩.

(3) نفس المرجع ص٢٩٥.

فحين ننظر في نظرية "الجوهر"، والنظرية "الانفعالية"، نجد أن كلا منهما محيرة لما توحي به من غموض لا يعين على التقدير الجمالي الكامل للعمل الفني: "فما هو المعنى الدقيق[1] للجوهر أو الكلي الشامل؟ وهل يمكن على وجه التحديد ان يكون هناك أكثر من جوهر واحد لفئة معينة؟ وما معنى التعبير؟ وهل من الممكن على وجه التحديد أن يقال عن الفنان إنه يعبر في الموضوع الفني عن نفس الانفعال الذي كان يشعر به قبل الخلق؟".

وإذا كان المفكرون قد بذلوا غاية وسعهم في تفسير هذه الألفاظ وتحديد دلالاتها والتوسع بقدر المستطاع في كشف أبعادها إلا أنهم لم يستطيعوا الإحاطة بكل ما يحمله اللفظ أو المفهوم من معان؛ فظلت جوانب لها أهميتها متلفعة بالغموض. ولعل ذلك راجع في جانب حاسم منه إلى الطبيعة الفكرية والنفسية والاجتماعية للمفكر .. وإلى الخصائص العامة للعصر الحضاري الذي توجد فيه النظرية ويوجد فيه المفكر.

ولا ينطبق هذا على النظرية الجمالية فحسب بل ينطبق أيضا على سائر الفنون التي تجود بشئ من غوامضها وأسرارها، وكذلك من المغامرة أو الجسارة الإبداعية التي يبذلها الفنانون: "فتاريخ الفن يظهر بوضوح أن القوالب التقليدية ترفض حين لا تعود تفي بحاجات الفنان. وتؤدي التجديدات النافعة إلى فهم جديد كل الجدة لطبيعة الفن وقيمته. فالنظرية الشكلية قد ظهرت بنمو فن "ما بعد الانطباعية"، والنظرية الانفعالية كانت تعبر عن الفن الرومانتيكي في القرن التاسع عشر. ولا يمكن أن تتوقف الثورة والتجديد في الفنون إلا إذا لم يعد الإنسان يخلق أعمالا فنية".

* * *

---

[1] نفس المرجع ص٢٩٥.

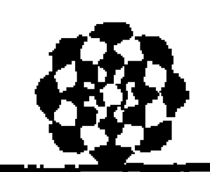
وإذا كانت الفنون تعبيرا عن الحياة، أو تجسيدا للحياة، أو تغنيا بالحياة، وكانت الحياة فى لبابها أسرارا تدعونا إلى البحث عنها واكتشافها، فإن الفن يجسد فى ذاته طبيعة الحياة فى غموضها وطبيعة الفكر الإنسانى الذى لا يسأم من السعى للتعرف على مظاهر الحياة لاستخلاص ما يهيئ للإنسان نفعا ماديا أو اجتماعيا أو أخلاقيا أو متعة جمالية يستريح إليها ويستمتع فتبعث فيه حيوية الانطلاق للعمل والبناء.

ومن هنا كان من طبيعة الفن أنه لا يبوح بكل أسراره دفعة واحدة، فى عصر واحد. بحيث يصبح العمل الفنى وقد انقطعت صلته بالحاضر والمستقبل.. ولكن من الممكن أن تفهم الأعمال الفنية وتتذوق بعد إبداعها بوقت طويل بطريقة تختلف كل الاختلاف عن التفسيرات السابقة. بحيث يلقى التفسير الجديد ضوءا على سمات للعمل كان الناس يغفلونها أو يجهلونها من قبل، ويقلل من أهمية سمات أخرى كانت الأجيال السابقة لا ترى سواها.

وقد تكون إعادة التقويم من عمل ناقد واحد .. ولكن إعادة التقويم تأتى فى الأغلب عن تغير فى طريقة فهم الإنسان لعالمه، كذلك الذى تتميز به مراحل التحول الكبرى فى تاريخ الفكر الحضارى. فعندما ننظر فى الأعمال القديمة بروح جديدة فإننا نشاهد فيها أشياء مختلفة نقدرها لأسباب مختلفة؛ ولهذا يقول جيروم ستولنيتز": "ومن هنا فإن[1] الفن متحول متغير ليس فقط من حيث أنه ينمو فى المستقبل ذلك لأن ماضيه بمعنى حقيقى تماما ليس أمرا منتهيا مقررا على الإطلاق وإنما هو فى تحول مستمر. وكثيرا ما تؤدى الرؤية الجديدة للماضى بإلقائها ضوءا على قيم جديدة إلى جعل النظريات المستقرة فى الفن تبدو غير كافية أو ضيقة".

---

(1) نفس المرجع ص٣٠٤.

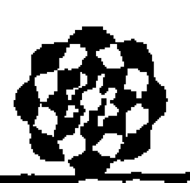


وإذا كان التقدير الجمالي للإبداع الفني يكشف عما في العمل الفني من أسرار يستريح إليها الإنسان ويستمتع بها وتستحوذ على خياله ووجدانه وذوقه، فكذلك الأمر بالنسبة للنظريات الفنية: "فإذا كانت[1] نظرية "الماهية"، و"المثل الأعلى"، تحلل الفن الكلاسيكي الجديد، و"النظرية الشكلية" تحلل الفن التجريدي، و"النظرية الانفعالية" تحلل الفن الرومانتيكي.. إذا كانت كل نظرية من هاتيك تحلل ما تختص به من أعمال فنية، فإنه لا ينقضي عملها بانقضاء العصر الذي شاع فيه نوع معين من الأعمال الفنية. ذلك لأنها تحتفظ بقدرتها على التفسير وإن ذهب عصرها وفات أوانها. فقدرة النظريات على التفسير: "لا يمكن أن تجزأ تبعا[2] لفترات أو عصور تاريخ الفن. فكثيرا ما يمكن تطبيق إحدى النظريات الشكلية في تحليل فن عصر النهضة. كما أصبح "باخ" يعرف في العهود القريبة بطريقة رومانتيكية. وفضلا عن ذلك فإن الموضوع الفني الواحد يمكن أن يفسر بنظريتين متعارضتين. وبطبيعة الحال فإن النظريتين ستشيران عندئذ إلى سمات مختلفة في العمل وتقرآنه بطريقة متباينة. ولكن في الأعمال الفنية العظيمة الأهمية من الثراء وفي مظاهرها من الكثرة والتباين ما يسمح لهذين التفسيرين المتعارضين بأن يكونا مشروعين وممتعين من الوجهة الجمالية". .. وهكذا تعمل النظريات الفنية وإن اختلفت وتطرفت في اختلافها، إلى إثراء معرفتنا بالعمل وجعل تذوقنا له أكثر غنى وأخصب تنوعا.

---

[1] المرجع السابق ص ٣٠٧.

[2] المرجع السابق ص٣٠٧.

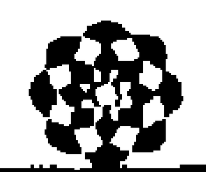


البواعث النفسية والاجتماعية للغموض

تختلف رسالات الشعراء وتتمايز بتمايز أصحابها فى أسباب فهمهم لرسالة الشاعر وغاية الشعر. كما تتمايز بتمايز طبيعة التكوين النفسى والأخلاقى والفكرى لكل شاعر، وطبيعة وعى كل منهم لذاته وإدراكه لوجوده. ومن هنا تتخالف المناهج فى أساليب تصوير الحياة والوجود، وبالتالى فى أساليب الإبداع وشكول الإبداع من حيث الصبغة الظاهرة أو المفضلة عند الشاعر والغاية التى يعبر عنها. وكنتيجة أولية لهذا التمايز والتخالف والتنوع جاءت التجربة الشعرية على أنحاء متباينة: تتلاقى، وتتقاطع، وتتوازى مما قد يؤدى إلى غموضها فى نفس صاحبها بما ينعكس على العمل الفنى ذاته أو بما يكون العمل الفنى تجسيدًا له. ومن هنا يمكننا أن نقول: إن الشاعر يعالج ثلاثة مواقف وجودية فى وقت واحد هى: الموقف الذاتى .. والموقف الاجتماعى .. والموقف السياسى.

* أما عن الموقف الذاتى، فقد يتساءل البعض: ما هو الموقف الذاتى؟ ما هى الطبيعة النفسية والفكرية لهذا الموقف؟

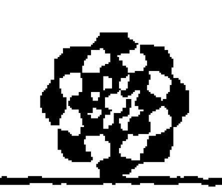
فالموقف الذاتى هو الموقف الإنسانى الخاص بشخصية معينة أو حادثة معينة، أو حالة وجودية تقتضى الفصل فيها والسلوك نحوها بمسلك خاص يفرد الشخصية عمن سواها. وهى فى هذا _ أى الشخصية _ تحتكم إلى ما ترتئيه ويصوره لها إدراكها وإحساسها أو يلهمها به حدسها. غير خاضعة خضوعًا تامًا لأحكام الغير وقيمه وما يحترمه أو يزدريه. أما عن الطبيعة النفسية للموقف الذاتى: فالشاعر يعيش فى مور من الأحوال النفسية



المتداخلــة والمصطرعة. وهو في هذا المور يحاول _ كأي إنسان _ أن يتخذ له سبيلا يتم عن طريقه موضوعه الفني مستبطنا داخله ولا شعــوره الغــائم. واستبطان الداخل أو استبطان اللاشعور ليس واضحــا او جليـا أو محــددا يستطاع تمييزه وإفراده. ولكن الإنســان بحكـم تكوينــه وميراثــه النفســي والاجتماعي والأخلاقي والثقافي يتعرض لضغوط مختلفة الشكل والمعنى. فما يقلق الإنسان في وقت من الأوقات، قد يكتسب رضاءه ويجـد فيــه الراحــة والاطمئنان في وقت آخر.. وما قد يحوز رضاءه في وقت ما يكون غير ذلك في وقت آخر. وكذلك الإنسان في اتخاذ القرارات قد يحجــم فــي موضــع الإقدام، وقد يتجاسر بالهجوم وهو على غير يقين أو غير اســتعداد لتحمــل التبعة..

وعلى هذه الشاكلة يعيش الإنسان وجوده ويعاني حياته. حتى لكأنــه يجوس في غابة قد لفها ظلام كئيب. معنى ذلك أن الإنسان يحاول أن يشــق طريقه وسط غيوم كابية من الغموض. فإذا انعكست مشاعره على عمله الفني فلا تثريب عليه ولا لوم، وإن كان المطلوب منه أن يكون واضحا فيما يعمل، أو يكون على نسق عقلي يدرك ويفهم. فيستميلنا إليه فنقف منه موقف التذوق الجمالي.

إذن، فهل يمكننا أن نقول: إن أول ما يتصف به الموقف الذاتــي أن جانب الانفعال غالب على جانب التفكر؟ هذا صحيــح، ولكــن شريطــة أن نستبدل كلمة الانفعال بكلمة العاطفة؛ لأن للعاطفة مضامين وجودية ونفسية لها مدلولات ذات معان وغايات تضم العلاقات الإنســانية ووشــائج التواصــل والتقارب بين الناس؛ بل وشائج التواصل والتقارب بين الإنسان وغيره مــن ظواهر الطبيعة والكون. ومن هنا كانت السمة الأولية للموقف الذاتــي أنــه موقــف عاطفي. هذا الموقف العاطفي الذاتي هو عالم الشــاعر ووجــوده.



وليس هذا العالم وهم وخواء، وليس مجرد أصداء وضوضاء ولكنه الوجود الكونى الإنسانى للشاعر.

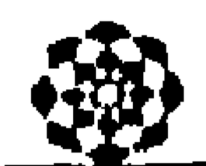
ومعنى ذلك أنه يتألف من الإحساس الخيالى بظواهر الحياة التى يعيشها الإنسان، وظواهر الوجود التى يعيش فيها الإنسان.. إذن فالمقصود: "بالتجربة الشعرية[1] الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التى يصورها الشاعر حين يفكر فى أمر من الأمور تفكيرًا ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتى وإخلاص فنى".. وحين نقول إن العاطفة غالبة بالنسبة للشاعر فإننا بهذا لا نلغى الفكر أو نجعل له دورًا ثانويًا يمكن إغفاله. ولكنه ضرورى ولابد من الاعتماد عليه فى إحكام الموقف الذاتى العاطفى، حتى يكون الشاعر واعيًا بوجوده وذاته، وواعيًا بالموقف الذى يعانيه: "ومهما تكن التجربة عاطفية فإنها لا تعزف قط عن الفكر الذى يصحبها وينظمها ويساعد على تأمل الشاعر فيها. إذ أن التعبير الشعرى مناف للتعبير العاطفى المباشر، ولا ينجح الشاعر فى التعبير عن تجربته حين تصير أفكاره الذاتية موضوعية بأن يجعلها موضوع تأمله"..

إذن، فالتجربة العاطفية الشعرية أو التجربة الذاتية الشعرية تجربة وجودية كونية؛ لا تتخلف دونها صفة وجودية إنسانية عن المشاركة الإيجابية فى تكوينها. فهى جميعها فى تكامل عضوى تصويرى لتجسيد الموقف تجسيدًا حيًا؛ يقول "هنرى بريموفر" فى كتابه: "الشعر الخالص": "والشاعر على[2] صلة بالحقائق النفسية والكونية التى تلهمه فى تجربته، ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية. وهذه العناصر فى ذاتها - كل عنصر على حدة - لا يتألف منها شعر، إذ أنها والحالة هذه نثرية فى طبيعتها

---

(1) كتاب: "النقد الأدبى الحديث"، تأليف: د/ محمد غنيمى هلال، الناشر: دار النهضة العربية، ط٤، سنة ١٩٦٩، ص٣٨٤ (إدجار ألان بو).

(2) المرجع السابق ص ٣٨٥.



- ولكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويرية إذ يستعين بها على جلاء صـــورة تتوافر لها قوة الإيحاء والتعبير، بحيث لا يقوى النثر على أدائها. ولهذا كـــان لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والخواطر المجردة، وهذه فى طبيعتها "لا شعرية"، ثم العملية الشعرية نفسها التى تقوم على وضع هـــذه الأفكـــار فـــى قوالب خاصة معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموســيقية مع مزاوجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف"..

إذن فالتجربة الشعرية كما يقول "ستيفن ســبندر": "إفضـــاء[1] بـــذات النفس بالحقيقة كما هى فى خواطر الشاعر وتفكيره فى إخلاص يشبه إخلاص المؤمن لعقيدته، ويتطلب هذا تركز قواه وانتباهه فى تجربته".

وقد يجنح الموقف الذاتى إلى اصطناع الرمز المادى أيا كانت صفته وطبيعته، وعلى أى نحو كانت علاقة الإنسان به. وذلك ليكون تجسيدا للمعاناة الذاتية للشاعر.. وذلك هو الاتجاه الذاتى الرمزى؛ يقول "بندتوكروتشيـــــه" إن الرمزيين يرون: "أن الصور[2] يجب أن تبدأ من الأشياء الماديـــــة علـــى أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق فى النفس فى البعيد من المنــــاطق اللاشعورية وهى المناطق الغائمة الغائرة فى النفس. ولا ترقـــى اللغـــة إلـــى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس.

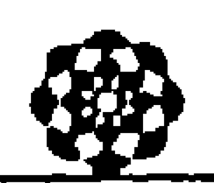
وفى هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجى إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير"..

وقد تجنح الذاتية إلى الإيغال الرمزى والتطرف فيه، وهذا هو مذهب: "ما فوق الحقيقة".. أو مذهب: "السيريالية"، الذى يبذل غايته نحـــو الصـــورة الشعريـــة ذات الدلالة النفسية.. وجمحت الســيريالية فـــى دعوتـــها الذاتيـــة الرمزية إلى الحد الذى نصحت فيه الشاعر بأن يثق فى الإلهام ثقـــة كاملـــة

---

[1] نفس المرجع ص٢٨٥.

[2] نفس المرجع ص٤٠٠.



ويستسلم له استسلاما كاملا. فعليه ألا يصنع شيئا سوى أن يستقبل الصور التي تنبثق من وجدانه بغير أن يشغل فكره وشعوره. وفى هذا يقول "اندريه بريتون" زعيم التطرف الذاتى أو المذهب السيريالى: "والخيال[1] الجميل لا يحتوى على حل المسائل ولكنه صورة المسألة التى لا تستطيع المعارف الإنسانية أن تتجاوزها، وفيه البرهان على أن شيئا يتجلى ويتألق فى أحلك الظروف وأقتمها ليأخذ الطريق على اليأس".

* * *

ومما سبق نستطيع أن نحدد نوعيات الغموض الذاتى، وهى على هذا النحو:

* أولا، غموض ذاتى حيوى يجسد طبيعة الحياة فى غضارتها ونضارتها، وذلك فى شفافية تجتذب وتستميل.
* ثانيا، غموض ذاتى متعال على الوجود تعاليا فلسفيا صوفيا يتسامى بالروح والعقل فوق الأصداء المادية.
* ثالثا، غموض ذاتى فقد الوعى بذاته وبالحياة، فهو فى شطح رمزى متوالد ومتداخل ومتناقض بين الرموز والدلالات.

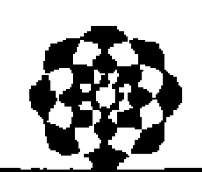
* * *

❁ فإذا جئنا إلى الموقف الاجتماعى، فقد يسأل المرء: إلى أى مدى يمكن أن يكون الموقف الاجتماعى باعثا من بوعث الغموض؛ له خطره على ذات الشاعر إحساسا وشعورا ووعيا، وفكرا وبيانا؟

للإجابة على هذا السؤال المركب فإن علينا أن نعرف المجتمع بما يتفق مع بحثنا: فالمجتمع بصفة عامة بناء إنسانى أخلاقى. وهو على صورتين: الأولى، اجتماعية خالصة.. والثانية اجتماعية سياسية. ومن

---

[1] المرجع السابق ص٤٢٤.



هاتين الصورتين يكون موقف الشاعر من المجتمع. فالصورة الاجتماعية الخالصة هى التقاليد والآداب الاجتماعية والصلات الاجتماعية. نعيش عليها وبها، فهى تتغلغل فى حياة الفرد وقد تشربها منذ بواكير نشأته الأولى.

ومعظمنا يسهم فى تلك التقاليد على اختلاف مسمياتها ونوازعها بدون أن نسأل أنفسنا أو نسأل غيرنا: لماذا نتبع تلك التقاليد فى تقبل تلقائى ورضا، بل حرصا على التفانى فى النهوض بتكاليفها أو تبعاتها؟ ذلك لأن فيها تحقيقًا لإمكانات أو لتمهيد السبيل إليها. ومع هذا فإننا لا نستطيع أن ندعى أن الناس يتقبلون التقاليد والأعراف والآداب والصلات الاجتماعية تقبلًا مطلقًا وتسليمًا كاملًا. ولكنهم يختلفون أمامها: فرب فريق يسلم بها تسليمًا غير واع ولا مدرك لأهميتها وضرورتها.

ورب فريق يؤمن بها إيمان القناعة المقدسة لما تركه السلف وتواضع عليها الناس أجمعون.

ورب فريق يسلم بها على مضض وكراهة أو يسلم بها متظاهرًا بالإخلاص لها وهو على نية المخاتلة والالتواء.

ورب فريق لا يخاتل ولا يلتوى ولكنه يجاهر بالتحدى الذى لا يعلن عن معارضته للتقاليد والأعراف إعلانا سافرًا مدويًا ولكنه يكتفى بالاحتجاج فحسبه أن يسمع صوته للمجتمع.

ورب فريق لا يحتج فحسب ولكنه يدعو إلى الثورة والتجديد وإزاحة أغطية التقاليد الثقال واستبدالها بما هو أخلق بعقل الإنسان وكرامة الإنسان وحريته، وفوق هذا كله، بإرادة الإنسان التى تفرض عليه التجديد والارتفاع إلى ما هو أسمى وأرفع.

وهنا يعمد المرء إلى أن يسدل على معانيه شفافية الإيحاء الرمزى الذى يشى بالمعانى ويومئ إليها. وللناس آنئذ أن يستيقظوا أو يتنبهوا إلى ما لبعض تقاليدهم من خطر على كياناتهم الإنسانية ووجودهم الاجتماعى

ومصيرهم الحضارى. ونستطيع أن نسحب هذا أيضا على الآداب الاجتماعية وأشكال التواصل الاجتماعى التى يتعامل الناس بها فى قضاء مصالحهم وهى متشجرة متشابكة.

وقد تكون ثورة التحدى، ثورة خروج لتحقيق إمكانات لا تقرها التقاليد والأعراف.. وقد تكون إهدارا للآداب واستعلاء زاريا عليها، وإفسادا لعروة التآصر الاجتماعى التى تؤلف بين الناس. وذلك فى سبيل إشباع نزوة من النزوات أو شهوة من الشهوات. وصاحب هذا السلوك يلزم نفسه بالافتتان فى أساليب التقية والمداراة ليبطل ظنون المرتابين والمتوجسين. إذن فالغموض الناتج عن الموقف الاجتماعى يرجع إلى عدة أسباب نجملها فيما يأتى:

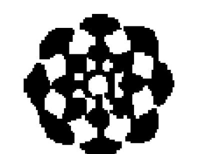
أولا، تخلف التقاليد والأعراف الاجتماعية وثقل وطأتها على الفكر والشعور والتفتح الحر للحياة.

ثانيا، عدم استجابة الآداب والأخلاق الاجتماعية للتطورات الحضارية التى أصبحت بمظاهرها الحديثة مخالفة بل مناقضة لحضارة الأمس. ومن ثم فهى توجب ضرورة انتهاج أخلاق سلوكية تكون استجابة صالحة للتطورات التكنولوجية والعلمية الحديثة وتطورات التواصل العالمى بين شعوب العالم.

ثالثا، نزعة التمرد الفطرى الجدلى التى تقف بصاحبها موقف التحدى المناجز لمخلفات الماضى ورواسبه العقيمة.

رابعا، النزعات الغريزية المحتدمة التى تدفع بصاحبها إلى محاولة إشباعها عن سبيل غير مشروع أخلاقيا.

خامسا، ثارات لا شعورية غائرة فى سواء الباطن تنشد الانتقام من الغير سواء أكان فردا أم جماعة.



لهذه الأسباب الخمسة يجد الإنسان بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة مندوحة أخلاقية إلى الإغماض والتورية والتعمية منتهجًا وسائل سلوكية فنية وأخلاقية لتحقيق المأرب الذى يساوره.

وقد يكون الإغماض قريبًا يمكّن الغير من التعرف على المقصود فى سهولة ويسر.

وقد يكون الإغماض بعيدًا فيعنت فى إدراك المقصود.

وقد يكون أبعد وأبعد فيحوج إلى التفسير والتأويل.

وربما بلغ الإغماض مرحلة الإلغاز فيصد العقل صدا عنيفا، ويحول بينه وبين الفهم المقنع ولو على شبهة الترجيح.

تلك هى درجات الغموض التى ينزع إليها الناس بعامة فضلًا على الشعراء وذلك بدافع من مواقعهم الاجتماعية.

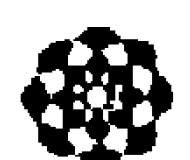
* * *

فإذا جئنا إلى الصورة الاجتماعية السياسية فإننا نجدها أشد إثارة وأخصب باعثًا إلى الغموض والتخفى.. ونقول أشد إثارة وأخصب باعثا لأنه لا شئ يثير الانفعال ويستفز إرادة الإنسان ويضريها على التحدى والمقاومة، قدر نظام الحكم. فالمعارضة السياسية فى إطار الديموقراطية قد تجد سبيلها فى رقيق من التغامض الذى يلمح ولا يصرح، والذى يشى ولا يكشف. فالمعارضة هنا بين العتب والاعتذار، والتذكير.. عتب لأنها ما كانت تود أن تخرج الديموقراطية عن فلسفتها فتميل إلى الجور والظلم والتجاوز بما فيه بغى على الإنسان. ولكن يحدث أحيانا أن تجور الديموقراطية على الحرية باسم الحرية حفاظا على الحرية. وذلك هو الافتراء والانحراف عن سواء الحق. وعلى الإرادة أن تذود عن حرية الإنسانية، أو إنسانية الإنسان، أو حق الإنسان فى العيش والحياة.

وفي هذه الحالة قد يجد الشاعر أن سبيله الذى يحقق له ما يشاء من تصحيح لمسار الحرية هو أن يهاجم أدعياءها مصطنعا الصراحة طريقته لإسماع كلمته. وربما خشي مغبة الصراحة فيؤثر الإيشاء والإيحاء.. وربما أدرك بشاعريته أن الإيحاء الرمزى أشد إثارة وأبعد أثرًا.

ويكون الموقف السياسى أشد عنفًا وأعتى ضراوة، وأخطر على وجود الإنسان ومصيره عندما يكون الحكم دكتاتوريًا. قد اصطنع الإرهاب الدموى والسجن الذى لا أمل فى انفراجه _ فى قمع المعارضين والناقمين تنفيذًا لما يريد تنفيذه من تغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية أو حتى سلوكية شخصية.. فى هذا الإطار الدكتاتورى لا يجد الشاعر وقد هددت حريته فى صميمها إلا أن يَصُوبَ إلى التخفى مَا هِدًا من درجات الغموض سبيله إلى التعبير عن معارضته لنظام الحكم، وللحاكم، وللسائرين فى ركابه من المنتفعين والمتآمرين.. وهو هنا قد يمعن فى التخفى والإلغاز .. وربما خفف بعض الشئ إذا أمن أن تطوله البوائق الدكتاتورية فتبطش به؛ فعليه من ثم أن يتقى شرورها وآثامها بما يسجله من آيات فنية.

إلا أن من الناس حين تدلهم خطوب البغى والظلم وتصارع الفكر السياسى حولهم، أن يصيروا حيارى قانطين لا يعرفون للحاكم منهجا معلوما ولا قصدا مرسوما. ويصبح المجتمع تبعا لذلك فوضى واضطرابا. قد غشت ضمائر الناس غشاوة من الزيغ والعجز عن استبانة وقع خطاهم. آنئذ يصبح عدم وضوح الرؤية سببا فى عدم قدرة الشاعر على التصور الصحيح والإدراك القويم. فيكون فى تعبيره وتجسيده للنزعات الواقعية غامضا غموض نظام الحكم فلا يدرى ماذا يريد ولا بماذا يشير.. وربما آثر الاعتزال وآوى إلى محراب التأمل الذاتى فى معان يعز على الكثيرين أن يكشفوا عن مغزاها أو يهتدوا إلى فحواها.



الغموض فى الشعر

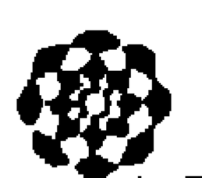
*** شئ من التاريخ**

يفرض علينا منطق البحث العلمى أن نبحث ظاهرة الغموض فى الشعر العربى بحثا تاريخيا يسيرا عسانا نهتدى إلى بعض البواعث الأولية التى أدت إلى حدوثها..

وما يجب علينا أن نعيه جيدا ونحن نلقى لمحة تاريخية على تاريخ الغموض فى الشعر العربى أن للتاريخ دوره فى إحداث الغموض سواء بالنسبة للشاعر المبدع أم بالنسبة للمتلقى المتذوق. فنحن أبناء القرن العشرين حين نقرأ الشعر الجاهلى فى كثير من آثاره ولاسيما عند فحوله الأول نشعر على الفور، لا كأننا نقرأ أساطير أو ألغازا فإن غموض الأساطير يهون، وغموض الألغاز أيضا يهون. لأننا يمكن أن نقول إن الغموض فى الأساطير والألغاز ناشئ عن الالتواء والاضطراب والخلط. بحيث نعجز عن الإمساك باطراد جملة واحدة فى معقوليتها.

أجل، لا نشعر حين نقرأ الشعر الجاهلى بذلك الشعور؛ ولكننا نجد الألفاظ بغلظتها وتجهمها وصخريتها النافرة تعجزنا عن إدراك معناها اللغوى. وبالتالى مدلولها المعنوى فى سياق عبارتها.. وهنا نجد أن المعنى قد استغلق علينا فنحتاج إلى أن نمد أيدينا إلى المعاجم؛ وقد نحتاج أيضا إلى المتخصصين كى يشرحوا ويفسروا ويميطوا اللثام عن الأحاجى.

فالغموض هنا لم يأت من الصنعة من حيث الصبغة اللغوية والبيانية، ولا من حيث المعانى المقصودة.. ولكن الغموض يأتى من جانبنا نحن لأن



معجمنا اللغوى أصبح مخالفا للمعجم اللغوى الجاهلى فى كثرة منه: فى صفائه ورقته وسلاسته ودلالات ألفاظـــه الحضاريـــة والأخلاقيـــة والاجتماعيـــة.. ونستشهـــد هنا بالقصيدة[1] الحوارية التى نشأت بين زهير بن أبى سلمى وابنه كعب؛ فمما جاء فيها:

زهير: إنى لتعدينى على الهم جسرة — تَخُبُّ بوصَّال صَرُوم وتُعْنِـــقُ

كعب: كبنانة القرنى موضع رحلـــها — وآثارُ نسْعَيْها من الدَّفِّ أَبْلَـــقُ

زهير: على لاحب مثل المجرة خلتـــه — إذا ما عَلا نَشْزًا من الأرض مُـــهْرَقُ

كعب: منـــير هـــداه ليلـــه كنـــهاره — جميع إذا يعلو الحزونة أفْرَقُ

زهير: وظل بوعساء الكثيب كأنـــــه — خباء على صقبى بوانٍ مُروَقُ

كعب: تراخى به حب الضحاءِ وقد رأى — سماوة قشراء الوظيفين عوهق

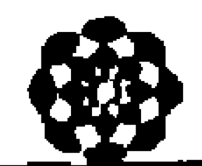
* * *

فلما جاء الإسلام الحنيف حدث تحول أصولى فى الشعر العربى فـــى مواضيـــع الإبداع والإنشاء، وفى المعانى الإنسانة الأخلاقية والاجتماعية التى صـــارت من آداب المسلمين.. وكان أن حدث للغة ذاتـــها تطـــور جـــذرى أصولى يتفق والمعانى الإنسانية التى جاء بها الإسلام لتكـــون قـــادرة علـــى التعبير عن المعانى القرآنية والآداب التى تحدث بها الرسول صلى الله عليـــه وسلم.. فرقت الأساليب وابتعد الشعراء عن الألفاظ الغـــلاظ ذات الشراســـة الصوتية. فأصبحوا لا ينتقون ولا يتخيرون إلا الرقيق العـــذب الســـلس مـــن الألفاظ، وإلا الجزل الرصين منها إذا اقتضى التعبير الجزالة والرصانة...

وسار التطور البيانى متأثرا بالتطور الثقافى والحضارى والاجتماعى الذى شمل الأمة الإسلامية وقد ضمت أقطارا حضارية شتـــى فـــى الشـــرق والغرب.. ورغم ذلك ظهر نوع جديد من الغموض لجأ إليه الشعراء بفضـــل التقرب من الخلفاء ومصانعتهم لنيل رفدهم وجوائزهم .. وكذلـــك مصانعـــة

---

[1] ديوان كعب بن زهير، الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٩٥٠، صـــ



الأمـــراء والوزراء وكبار رجال الدولة. فكان على الشاعر آنئذ أن يلجأ إلـــى ما اصطنعه الجاهليون من العبارات ذات الألفاظ الغلاظ والشراسة الصوتيـــة المستغلقة المعنى، وذلك لتحقيق أمرين: الأول، تعظيم الخليفة _ أو الكبـــير _ الذى ربما كان يطرب لمثل ذلك البيان.. والآخر إثبات اقتداره البلاغى علـــى شرعة كبار الشعراء الجاهلين.. وهذا ما اقتفاه بشار بن برد فى مدحه للخليفة العباسى المهدى؛ فقد قال:

ساورت من[1] دونه العقنقـــل والـــ	جـوف أزجـى المهرية النجبـــا
من المعدات فى اللجين وفـــى الـــ	ـعيص لـــهم أنـــع أو غلبـــا
إذى ذكرت امرأ يبيت علـــى العمـــ	ـــد ركبنـــا العاديـــة الركبـــا
يخبطن جمر الغضى وقـــد خفـــق الآ	ل وغشنـــى ربعاتـــه الحدبـــا
مستقبلات مـــن كـــل هاجـــرة	قيضا وقيضا تـــرى لـــه حببـــا

• • •

وربما جنحت السليقة الإبداعية للشاعر نحو نوع متميز من الغموض كـــذلك الحال عند أبى تمام؛ فقد اتهم بأنه لا يقـــول مـــا يفـــهم. والحـــق أن الغموض الذى جاء به شعر أبى تمام كان سببه توليد المعانى لا توليد الأفكار. وهذا أشد إرهاقـــا للعقل والخيال والإحساس. كما أنه لجـــأ إلـــى الغمـــوض البلاغى إذا مدح أميرا أو كبيرا النفس السببين اللذين ذكرناهما آنفا..

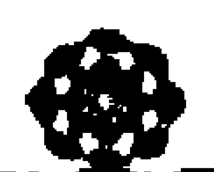
فمن قوله فى مدح أبى سعيد محمد بن[2] يوسف الثغرى:

نائى الذى لا تتـــالى خلـــة وهـــوى	والفجع بالمجد غير الفجـــع بـــالغزل
لئن غدا شاحبا تحـــد القـــلاص بـــه	لقـــد تخلـــف عنـــه شـــاحب الأمـــل
ملقى الرجاء وملقى الرحل فى نفـــر	الجـــود عنـــده قـــول بـــلا عمـــل
أضحوا بمستن سيل الـــذم وارتفعت	أموالهم فى هضاب المطـــل والعلـــل
من كل أظمى الثرى والأرض قد نهلت	ومقشعر الربا والشمس فـــى الحمـــل

---

(1) ديوان بشار، جـــ1، ص328.

(2) ديوان أبى تمام ص188.



وفضلاً على هذه النوعيات المتميزة من الغموض، فهناك غموض الشعر الصوفي الفلسفي. وهو يرجع إلى منهج التأويل الرمزي للأفكار الوجودية التي تدور حول الوجود الإنساني والحقيقة الإلهية.. وحقيقة الصلة الكونية بين الله والإنسان.. ومرتبة الإنسان في الوجود.. إلى غير تلك من الأفكار الإلهية المتعالية على معارف السواد من الناس.

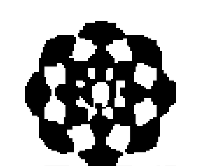
ولقد يكون الباعث على منهج التأويل الرمزي للأفكار الوجودية، ولاسيما التي استلزمته أقطاب الصوفية، الحرص على عدم إطلاع عامة الناس على أفكار لا تحتملها عقولهم، وإلى الحرص على التعمية على السلطة الحاكمة.. ومن الذين نهجوا هذا المنهج الصوفي الفيلسوف ابن عربي.. فمن قوله[1]:

إن المحقق بالأنفاس رحمان   فالعرش في حقه إن كان إنسان
وإن توجه نحو العين يطلبها   له الصلاة والإحسان فإحسان
مقامه باطن الأعراف يسكنه   يزوره فيه أنصار وأعوان
له من الليل إن حققت آخره   كمثله من وجود العين إنسان
إن لاح ظاهره تقول: قرآن   أو لاح باطنه تقول: فرقان
قد جمع الله فيه كل منقبة   فهو الكمال الذي ما فيه نقصان

فمما اشتملت عليه هذه المقطوعة من أفكار: حقيقة الإدراكات والمعلومات .. وحقيقة المعرفة العقلية والمعرفة الحسية .. والإدراك الخارق للعادة .. والمعرفة الصوفية والمعرفة الرحمانية .. ومنزل الأنفاس ... وكيف أن قلب المؤمن عرش الرحمن..

** ** **

(1) كتاب "الفتوحات المكية"، تأليف ابن عربي، السفر الثالث، الناشر الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٤، تحقيق: د/ عثمان يحيى ص ٣٢٣.



ولعلنا فى هذا الإلماح التاريخى نكون قــد أعطينــا صــورة قويــة محسوسة عن معانى الغموض فى الشعر العربى فى أطواره المتواتــرة بيــن الجاهلية والإسلام.. وبذلك نكون قد مهدنا السبيل لبحث ظاهرة الغموض فــى الشعر العربى الحديث.

الفصل الثانى

من شعراء الغموض

١
على أحمد سعيد

أطلق على نفسه اسما اسطوريًا: "أدونيس".. وإذا كان لنا أن نتعرف مكانة "أدونيس" في عالم الشعر فإن علينا أن نعرف أولا مكانته ومنزلته عند أنصاره ومحاوريه وعشاق فنه. فهم يفهمونه على وجه يعمدّ صدى حقيقيًا له؛ كما يعد شاهدًا مبينًا لما يمكن أن يكون لشعر "أدونيس" من تأثير على حركة الإبداع في الشعر العربي. فها هي ذى "خالدة سعيد" أخلص المخلصين للشاعر تقول في مقدمة أعماله[1] الكاملة: "أعمال أدونيس[2] منذ "قصائد أولى" ١٩٥٧ إلى حتى: "قبر من أجل نيويورك" ١٩٧١، سجل مرحلة طويلة قطعها الشعر العربي. تنطلق هذه الرحلة من الأساس الكلاسيكي إلى مغامرة التصور الإبداعي الثائر على ذاته باستمرار. ولذلك كانت خرقًا متتابعًا للعادات الشعرية ومغامرة متصلة للغة الشعر.. إن هذه الأعمال لاسيما في الجزء الأخير منها تفرض إعادة نظر كاملة في فهم الشعر وفي رسالته.. ينتقل أدونيس من شعر هو في أساسه صدى للعالم او ظل، إلى شعر يمحو الملامح ويعيد تكوينها من جديد.

هذا النتاج يتجاوز شعر الموضوعات الذى ينطلق من وضع التبعثر إلى الشعور الكلي الذى يبحث عن محاور جديدة للعوالم الذاتية والموضوعية،

---

(١) الآثار الكاملة، تأليف: على أحمد سعيد، الشهير بـ "أدونيس"، الناشر: دار العودة، بيروت ــ لبنان ــ جـ٢.

(٢) سفير الموجود (على الغلاف).

وعن علاقات جديدة لذلك ينهي التبعثر ويقيم الوحدة خالقا بذلك القصيدة الشبكة التي يدخل في نسيجها كل شيء: الأنواع والموضوعات كلها، الأشكال واللهجات كلها.. وإن أدونيس شاعر تلك الدوحة التي تكون الفرادة البشرية، والدفعة الإبداعية والقلعة الباحثة المتعالية على المتحقق، وليس شاعر الذاكرة، إنه زارع نار لا قاطف ورد. ومن هنا كانت قراءة شعره دخولا في نهر التحول ومشاركة في طقس الخلق".

"تخرق العادة الشعرية.. والمغامرة المتصلة للغة الشعر.. والقلعة الباحثة المتعالية على المتحقق.. والانطلاق من وضع التبعثر إلى الشعر الكلي". كل هذا مجرد رص ألفاظ لا تستقيم على معنى معقول. فهي أخلاط جاءت في صبغة من الشذوذ، فكانت أشبه "بالشبكة" التي يدخل في نسيجها كل شئ". فما تأتي به الشبكة خليط من أشياء: أسماك وطحالب، وأشياء متعفنة من بقايا حيوانات نافقة.. وأشياء صلبة من شظايا زجاج، وقواقع، وعلب من الصفيح الصدئ.

فأية وحدة عضوية موضوعية تؤلف بين ما جاءت به الشبكة؟ ألا تدفع تلك الشبكة الصياد إلى أن يلعن "مهنته"، ويلعنه من انتظروا منه خيرا؟

وكذلك شبكة أدونيس التي قذف بها بين مخاضاته النفسية، فجاءت بما جاءت. ولقد اخترنا مما جاءت به شبكة أدونيس قصيدتين.

الأولى من: "قصائده الأولى".. والثانية، قصيدة: "المداعة".

• • •

القصيدة الأولى: "رحيل[1] في مدائن الغزالي".. قال فيها:

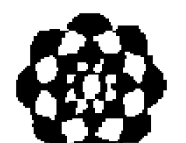
قافلة كالناي والنخيل

مراكب تغرق في بحيرة الأجفان

• • •

---

[1] المرجع السابق ص٤٠٥..



قافلة _ مُذَنَّبٌ طويلْ

من حجر الأحزان

آهاتها جرار

مملوءةٌ بالله والرمال:

هذا هو الغزالى

يجيئنا فى كوكب

تخصه نساؤنا

تصوغ من بهائه

الثياب والأحلام واللآلى.

* * *

يبتدئ السقوط فى مدائن الغزالى

- من هذه المرأة؟ كل ذكرٍ

يضيع .. كان جيشى

يُذْبَحُ تحت خيمة. طريقى

حمراء والمرايا .. كسرتها؟

تقول: كان وجهى

نهرا _ مَنِ الغريقُ؟ غُصتُ

سَدًّ. نهضتُ _ كان وطنى يموتُ

* * *

وأول شئ نتناوله هو عنوان القصيدة. فهل يصح أن نقول: "الرحيـــل فى"؟ إن ما ورد فى "لسان[1] العرب" لابن منظور هو: "رحل إلـــى، ورحـــل من، ورحل عن، ورحل على". فيكون من ثم الرحيل إلـــى، والرحيـــل مـــن،

[1] جـــ٣، مادة: "رحل" ص١٦٨

والرحيل عن، والرحيل على".. ولم يوجد: "الرحيل فى". إذن "فالرحيل فى" خطأ صريح. وكان من الممكن تجنب ذلك الخطأ لو أن الشاعر استعمل: "ترحل فى"، فإن "الترحل فى" يعنى التنقل بين مواقع محيط مكانى واحد. وهذا أدل على العنوان والكشف عن أن الغاية هى التنقل بين مدائن الغزالى. فهل أراد الشاعر باستعمال حرف الجر "فى" كسر القاعدة اللغوية لافتعال إثارة نفسية عند القارئ استنفارا لخياله كى يعى معاناة الشاعر؟ ربما!!

ويستهل الشاعر قصيدته بقوله:

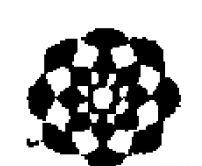
قافلة كالناى والنخيل

مراكب تغرق فى بحيرة الأجفان

ويظهر من هذا الاستهلال أن الشاعر أسيان تعروه حالة من القلق المشع بالأحزان. فخال الدنيا أمام ناظريه: "قافلة كالناى والنخيل". فالقافلة تتهادى فى إيقاع رتيب؛ ويتفق هذا مع "الناى" الذى ينفث النغم المحزون.. "والنخيل"، هو الآخر يتناسق مع الناى ليضفى غلالة من الجلال على مشهد قافلة الأشجان.

إن سمات المشهد هنا تتجسد فى تشبيهات متناحرة ومتنافرة فى الشكل والتعبير والدلالة.. فهو يشبه القافلة "بالناى"، والناى يخرج نغما أسيفا كما ذكرنا.. ويشبهها بالنخيل، فهل النخيل شارة أحزان؟ قد يكون، لأن الحالة النفسية للشاعر تستدعى ذلك.. ولكن هناك ما يشككنا فى "حكاية" القافلة، فقد اختلط عندها المشبه والمشبه به. ثم يفاجئنا الشاعر بقوله: "مراكب تغرق فى بحيرة الأجفان".. لقد أحس الشاعر أن القافلة فى قطارها كأنها "مراكب تغرق"، فأين أغرقها؟ "فى بحيرة الأجفان".. إن هاهنا ضعف بين فى إقامة التناسب التشبيهى.. المراكب تغرق فى بحيرة ؟!! فأى مراكب هى تلك؟ واين أغرقها الشاعر؟ فى الأجفان التى تشبه البحيرة؟ فأى أجفان هى؟!

فهل رأيت إلى هذا الترحل الذى هو أسرع من ومض البرق؟



من الصحراء.. إلى المراكب .. إلى البحيرة .. إلى الغرق .. إلى الأجفان..

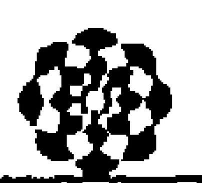
وهنا يوقعنا الشاعر فى "مطب"، فهل يا ترى رأى القافلة _ أو رأى ذاته _ عن قرب أم عن بعد؟ ربما عن بعد لأنه جعلها مراكب، وربما عن قرب لأنه جعل الصحراء بحيرة أجفان. ولقد وهم أنه يمكن أن يسبغ على كلامه مسحة الرقة فى المشاعر بذكر كلمتى: "بحيرة وأجفان".

ثم ينتقل الشاعر بذهنه فجأة لينظر فى السماء، ليرتفع بقافلته إلى عليين؛ فيقول":

قافلة _ مذنب كبير

من حجر الأحزان

فقطار القافلة يشبه مذنب يمرق ملتمعا فى السماء.. وهذا حسن، وبما أن المذنب من مادة صخرية إذن فصخره أو حجره هو حجر الأحزان؛ تجسدت فيه أحزان الشاعر أو أحزان القافلة.. وهكذا فإن القافلة التى كانت تهفو على أنغام الناى وبين مشهد النخيل الجليل، تتقلب فى خيال الشاعر إلى مراكب تغرق فى الفيافى التى تخيلها بحيرة من الأجفان. وليتها ظلت على هذه الدلالات بعد أن صارت مذنبا يمرق فى السماء؛ فقد صارت فى غفلة "حجر الأحزان".. وأى حجر يكون هو للأحزان؟ هل هو الحجر الذى يتألف منه حائط المبكى عند اليهود؟.. العلم عند الشاعر.. وفجأة تدب الحركة فى القافلة ويدنينا الشاعر من مشهدها فيجعلنا نسمع أصوات حركاتها وأصوات أصحابها. ولكنها لم تكن عنده مجرد أصوات.. كانت "آهات".. حسن جدا، وماذا كانت تلك "الآهات" تشبه؟. نظر الشاعر بقريحة خياله فبدت له "الآهات" عالية جدا، وضخمة جدا، فجعلها جرارا، والجرار أوان ضخمة من الفخار.. فأى خيال هو ذاك الذى يجعل الآهات التى تصدرها النفس الوجيعة الملتاعة جرارا؟



وليت الأمر توقف عند هذا الحد، فالشاعر بث الحياة القدسية في الجرار، أو بث الحياة القدسية فى الآهات؛ فماذا قال؟ لقد قال:

آهاتها جرار

مملوءة بالله والرمال

فما معنى قول الشاعر: "إن الآهات مملوءة بالله"؟ هل يعني ذلك أنها تسبيحات باسم الله؟ وما بال الرمال؟ ماذا تصنع هنا؟ ما دلالتها؟ ما مشابهتها؟

ثم يهيئ الشاعر لنا المسرح ليقيم مشاهد "الرحيل فى مدائن الغزالى"؛ فيقول:

يجيئنا فى كوكب

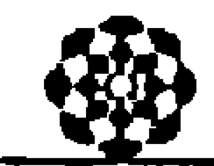
تخصه نساؤنا

تصوغ من بهائه

الثياب والأحلام واللآلى

ويتساءل أى إنسان سوى، وإن لم يكن شاعرا وعلى درجة كبيرة فى فهم المعميات: من الذى "يجيئنا فى كوكب"؟ وأى كوكب؟ أجل، ليس من حقنا أن نسأل عن نوع الكوكب. لكن الدلالة المعقولة التى يمكن أن نتكلفها لذلك مع بعد المعنى عن خيال الشاعر، هو أن مشهد جلال السماء ثرى بالمناظر التى تسحر الأعين وتبهج الصدور. والسماء فى ثرائها وبهجتها تكاد تغرى النساء بأن تخصها بالاحتفاء فتنتقى منها ما تشاء من حلى وثياب وأحلام، فتزدان بها، وتزدان.

فمن هو الذى يقصده الشاعر بضمير المفرد الغائب فى قوله: "تخصه، وبهائه"؟ أهو الله سبحانه وتعالى عن كل تجديف علوا كبيرا؟ أم أنه رب من أرباب الأساطير؟ يبدو أن الأمر كذلك، وهذا ما يصوره المقطع الثانى من هذا الجزء.. فهو يستهله بالافتتاحية التى تشى بما يمكن أن يكون، أو بما يمكن أن نتصور كونه؛ فهو يقول: "يبتدئ السقوط فى مدائن الغزالى".



هنا يحار الفكر والذوق والإحساس، بل يحار الخيال في تفسير المقصود عله يدرك، عله يفهم.. فمن الذى يبتدئ؟ المعنى القريب هنا والذى يفهمه القارئ من الوهلة الأولى هو "الله".. وذلك هو المستحيل. وهكذا يوقعنا الشاعر فى غموض الاستحالة. وأقول فى غموض الاستحالة لن باقى الجملة يصرح بذلك تماما إذ يجعل الابتداء، ابتداء السقوط.. فأى سقوط هو؟ أهو السقوط الأخلاقى بالانخراط فى مستنقع الرذيلة؟ إن الكلمة تدل على ذلك فقد قرنها بلفظ "المدائن". ولا تكثر مباءات الفساد وبؤر الانحراف إلا فى المدن؛ لكن أى مدائن يقصدها الشاعر؟ إنه يقول: "مدائن الغزالى"، فأى "غزالى" هو؟ أهو حجة الإسلام أبو حامد الغزالى، أعجبه الاسم وأعجبته الشهرة فأبى إلا أن يشوهها وكأن الإسلام لا يعرف إلا الانحراف الخلقى والابتذال الجنسى؟..

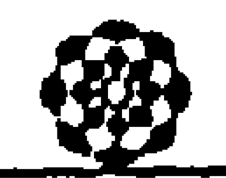
ذلك هو المقصد الذى صوره الشاعر وذلك حيث يوقفنا فجأة أمام منظره وقد التقى ببغى ووقع بينهما التزانى.. فيقول متسائلا، ثم يصور ما وقع:

.. من هذه المرأة؟ كل ذكر
يضيع .. كان جيشى
يذبح تحت خيمه ..طريقى
حمراء والمرايا .. كسرتها؟

ثم ترد عليه البغى بقولها: تقول:

كاد وجهى
نهرا .. من الغريق؟ غصت
تسد .. نهضت .. كان وطنى يموت

فأى علاقة بين كل "ذكر"؟!! و: يضيع .. والجيش .. والخيمة .. والطريق الحمراء .. والمرايا؟.. وأى علاقة بين الوجه .. والنهر ..



والغريق؟ وأى علاقة بين الغوص.. والسد .. والنهوض؟ وأى وطن يمـــوت إن لم يكن الجسد الذى كادت شهوة الجنس تقتله؟

* * *

❁ أما القصيدة الثانية التى اخترناها لتمثل أحدث إنتاج للشاعر أدونيـــس فهى قصيدة: "المداعة"[1]. وقد استهلها بقوله لرفاقه: "اجلسوا لكى أقص عليكم نبأ الدخان..." وقد اخترنا منها الجزء الثالث لأنـــه يمثـــل الخليقـــة النفســـية والشعورية والحالة العقلية للشاعر وكذلك الصورة المثالية للتكويـــن الشكلـــى لهذا النوع من الشعر..

ومما جاء فى هذا الجزء:

"تبغ جمر دخان _

أينما وضعت حبرك بين هذه الكلمات الثلاث يخرج كتاب فى الشهوة

لا تكاد تقلب إحدى صفحاته حتى تبين لك الهباء العربى .. وتصرخ.

شكرا لهذه المداعة

بهذا أتذوق طعم الحضور.. فى دخان يرقص .. فى أنفاس

تتناغم حيث أشاهد قطعان رغباتى تتسكع على أرصفة الفضاء

حيث أسأل نفسى هل أرعى هذه القطعان أم أترك لها أن ترعانى؟

وتدعو الهدوء والتأمل والحكمة إلى الجلوس معك تصغى إلى أصدقاء

المقيل وكل يدخل فى غيمه الخاص..

أمطر أيها المقيل غيث المعنى

ليست الأرض لكى تفهمها بل لكى تتآخى معها

ولعلك أن تشطح وتمطر ..

العقل يد بلا أصابع

---

[1] مجلة: "إبداع"، عدد مارس ١٩٩١، ص١١ (عدد صفحات القصيدة ١٢ صفحة، قطع كبير، المداعة: هو الاسم اليمنى للنارجيلة، أو الشيشة، كما تسمى فى مصر.

والحياة أول الموت

ويكون لك أن تكشف شهوة الحياة بسحرٍ

يكتشف لكل يوم شهوته

وليست أول الشهوة كآخرها والوسط شهوة من طبيعة ثانية ..

مسرح بمقعد واحد

أنت فيه الممثل والشاهد،

والمشهد نَرْد فوق سرة الحياة

ثاء/ ثوب القصبة يتلون هو الأحمر بالأسود والأخضر

يتفتق منه عطر يوشوش الهلال الذى تتكئ عليه القصبة

حيث المكان سرير يتمدد فيه الزمان هانئًا

صاد/ صوتُ الماء فى القصبة مدور

يتنقل على ظهر هواءٍ يتنقل فى غيمة من الدخان حيث

يتصاعد المقيل محمولا فى عربات تجرها أحلام اليقظة

قاف/ القطب شكل لضوءٍ عمودى باطن لا يراه غير المريد

جيم راء/ الجوزة الرحيم تحبل لكن باللذة،

سريرك من أهوائى أيتها اللذة

ورضاعك من ثديين لا أسميهما

قاف/ القفشة على النار تاج من النور

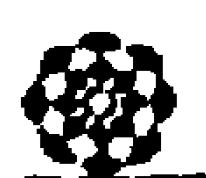
القفشة على النار

قُنْزُعــة لطائر نزل لتوه

من حدائق السر

• • •

عندما نحيط هذا الجزء من القصيدة ومعه العنوان والافتتاحية بنظرة عامة فإن انطباعنا الأولى عنها أننا نقرأ أمشاج من قصة مفككة الأوصــال لا



تعطي تناسقًا له تواتر منطقي. فالشاعر يمزق التناسق ويوقف التواتر لغير سبب معقول يمكن تأويله أو حتى التماس سبب بعيد له. ولكن تقع انقطاعات فجائية بين العبارات، فإذا الفكرة في حالة من فقدان التوازن تضيع قدرة القارئ على إدراك مرامي "الكلام". وكأنه أمام مشهد من جماعة من الناس من أجناس مختلفة يتراطنون فيما بينهم كل بلغته التي لا يعرفها الآخر..

وفي الانطباع الأولي لا تخالجنا أدنى أشارة من انفعال عاطفي إيقاعي. الإيقاعية معدومة تمامًا في القصيدة بحيث لا نستطيع أن نقول إننا نقرأ شعرًا يخالطه نثر، أو نثرًا يخالطه شعر، أو حتى نثرًا له إيحاء بشاعرية صاحبه.. ولكنها ألفاظ متراصة في عبارات موجزة يتعاظم بها قائلها في نفخة جوفاء حتى ليخيل إليه انه يستطيع أن يحرك بها الأفلاك في مداراتها..

وكذلك جاءت الصورة الأولية الكلية لهذا الجزء من القصيدة.. وباقي القصيدة على غرارها.. وإذا سأل بعض الآحاد: ترى، أما من تعليل أولي يمكن أن نفسر به حالة الشاعر وبالتالي ندرك به معاني القصيدة؟

أرجو من القارئ الكريم أن يضع أمام عينه هذه المعادلة ويحاول أن يجد لها تفسيرًا وهي:

المداعة × الشيشة × النارجيلة × الجوزة + تبغ + جمر = س دخان

إن الشاعر علي أحمد سعيد الذي لقب نفسه بـ "أدونيس"، يصف لنا مشهد حشاشين في لحظات الانتشاء الجنوني بالمخدر .. ونحن لا نتهمه ولا نحجر عليه، فهو حر في حياته "الشخصية" فيزهقها على أي مذبح شاء.. أجل، نحن لا نتهمه ولكننا نجسد كلامه من واقعه الصريح الذي لم يحاول أن يستتر منه. فقد تغنى به وترنم متكلفًا وقار الحكماء الذين عجمتهم تجارب الزمان.. نقول هذا محتكمين إلى طبيعة الدخان نفسه. فالدخان، دخان تبغ، والتبغ أيًا كان نوعه ومهما كانت كثافة دخانه وضيق الحيز الذي يوجد به، يحدث من الآثار العقلية والعصبية والنفسية والسلوكية ما يقلب

الحياة السوية للإنسان رأسًا على عقب. فإذا هو فى حالة من الذهانية المنتشية بمخدر الحشيش إلى حد الغيبوبة..

قلت: نحن لا نتهم على أدونيس بشئ من ذلك ولكننا سنشهد حالاته السلوكية والنفسية والعقلية، ومدى تماسك عباراته وهو يعالجها معالجة واقعية فى مشهد من مشاهد "المقيل"[1]

يفاجئنا الشاعر بثلاث كلمات _ بدل الدقات التقليدية التى تؤذن بارتفاع ستار المسرح _ ليهيئنا شعوريا وخياليا وعقليا أو ليهيئ وعينا الفنى ليشهده وهو يترح فى طرب شهوانى محموم وسط تلافيف الدخان المتصاعد من: "المداعة، النارجيلة، الشيشة، الجوزة".. أما الكلمات الثلاث فهى: "تبغ .. جمر .. دخان".

ثم نرى الشاعر يخرج بسحنته من بين دواخين "التبغ" ليقول لمن يشهده أو يقرأه: "أينما وضعت حبرك بين هذه الكلمات الثلاث يخرج كتاب فى الشهوة لا تكاد أن تقلب إحدى صفحاته حتى يتبين لك الهباء العربى ... وتصرخ شكرًا لهذه المداعة".

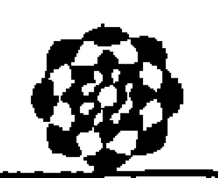
ففى قوله: "أينما وضعت حبرك بين هذه الكلمات"، تعبير طريف يشى بمعنى التفسير.. أى لو أننا فسرنا الكلمات الثلاث ووصلنا ما بينها من معان متكاملة لخرجنا منها بكتاب ... وإنه لكتاب الشهوة". والشاعر هنا صادق فى إدراكه وفى تصوره لما يحدثه التبغ المطعوم بالحشيش وهو يحترق بالجمر من استثارة لإمكانات الاشتهاء الجسدى، فى ضراوة جموح لا تعرف ارتداع الضمير أو استخذاء الحياء.

ويحدد لنا الشاعر نوع هذا الحشيش فهو الحشيش العربى الأصيل!!..

ومما يجعلنا نذهب إلى هذا التأويل هو أن على أدونيس صوّر دخان التبغ

---

(1) هو وقت القيلولة حيث يخلد فيه اليمنيون إلى تعاطى مخدر "القات" وما يتبعه.



المُحشّش أبلغ تصوير وأدقه. ولعله فى هذا فاق ابن الرومى فى دقة الوصف للمحسوسات.. "فالهباء" غبار شبه دخان ساطع فى الهواء؛ قال الشاعر العربى القديم "رؤبة":

تبدو لنا أعلامه بعد الغرق

فى قِطَع الآل وهبْوات الدُّقق

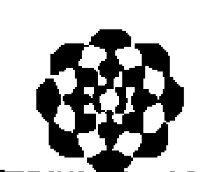
وكذلك دخان الحشيش حين يخرج من أفواه مدخنيه ليحلق فوق رؤوسهم. وذلك ما يقرره ويؤكده الشاعر فى قوله: "كتاب الشهوة": "لا تكاد أن تقلب إحدى صفحاته حتى يتبين لك الهباء العربى".. وكأن العرب لا يعيشون إلا فى دخان المخدرات فهم أبدًا فى حمأته لا ينزعون!!

ثم يقول: "وتصرخ شكرًا لهذه المداعة".. والصراخ هو أنسب الأصوات لجلسات الصخب والقصف والمجون.. أجل، حق على الشاعر أن يصرخ شاكرًا: "المداعة، الشيشة، النارجيلة، الجوزة" بما وهبته من نعمة ليس لها مثيل؛ فهو يقول: "بها_ أى بهذه المداعة _ أتذوق طعم الحضور فى دخان يرقص فى أنفاس تتناغم".. فأن يتذوق على ادونيس طعم الحضور فإن معناه أن تذوقه إحساس فعلى بحلاوة الانتشاء. وهذا هو طعم الحضور حيث تتواصل التوترات المادية مع الأوطار النفسية فى تجاذب متبادل فيه يرقص الدخان وفيه تتناغم الأنفاس. وهى الأصوات التى تخرج من غابة الجوزة عندما يجتذب منها المتعاطى لأنفاس الحشيش.

وهنا تقع تخيلات نفسية تعتور الذهن المُخدّر فيتصور ما شاء أن يتصور مما لا يستقيم مع الرؤية السوية للأشياء أو مما لا يستقيم مع الوعى الواعى بذاته والذى لم يذهله المخدر عن وجوده .. تخيل على أدونيس وهو بين سكرة الدخان المتراقص وأنغام الأنفاس التى يسحبها ويكركرها[1] _ تخيل الدخان فى انطلاقاته التى تعلو الرؤوس قطعانًا من الماشية، وصار يسائل

---

[1] الكركرة: التجميع والتقريب بصوت ظاهر.



نفسه: "هل أرعى هذه القطعان أم أترك لها أن ترعاني؟".. ورعى القطعان هنا له معنيان: فإذا كان هو الذى يرعاها فإنه يقبل عليها، وإذا كانت هى التى ترعاه فليترك نفسه لها تفعل به ما تشاء.

ثم يصف الشاعر سنةً من الهدوء النسبى الذى يصيب زمرة المقيل.. وهو فى وصفه يوجه دعوته إلى "ضمير المخاطب" الذى لا نعرف من هو؛ فيقول: "وتدعو الهدوء والتأمل والحكمة إلى الجلوس معك تصغى إلى أصدقاء المقيل.. وكل يدخل فى غيمه الخاص_" إن الهدوء، والتأمل، والحكمة ألفاظ ثلاثة يتناسق كل مع الآخر لتصور السكينة اتى تخيم على القاعدين؛ وكأن المخاطب - ولعله الشاعر نفسه - يجالسهم أو يجالسونه حتى يصغى إليهم.. وهنا معان متداخلة فحواها: أن عليك يا مخاطب أن تصطنع للهدوء والتأمل والحكمة أبدانا وتدعوها للجلوس معك لتصغى إلى أصدقاء المقيل فتنتشى بحديثهم.. ولكن هل سيستمع المخاطب إلى شئ من حديثهم، أم أن لهم حديثًا خاصًا لا يعرفه سواهم أو لا يعرفه إلا من ارتفع إلى مرتبتهم؟ ومع ذلك فلن يستطيع أن يسمع شيئًا، ولم؟ لأن لكل منهم غيمه الخاص أو غيبوبته الخاصة، أجل: "وكل يدخل فى غيمه الخاص"..

أرأيت إذن يا قارئى العزيز؟ ليس هذا غموضا رمزيا ولكنه الهدوء المضطرب فى أعمق لحظاته.. وفجأة يصرخ الشاعر وقد انتشى بخمر المداعة مناديًا المقيل ذاته كرمز لعملية تغييب أصدقاء المقيل. وهنا تخرج منه العبارات متناحرة فيقول:

"امطر أيها المقيل غيث المعنى

ليست الأرض لكى تفهمها، بل لكى تتآخى معها

ولعلك أن تشطح وتمطر ."

معان غامضة وعبارات أكثر غموضًا.. فهل يمطر المقيل؟ وما المقصود بإمطاره لغيث المعنى؟ أى معنى يقصده الشاعر؟ هل يعتبر دخان

الجوزة، أو غبار الجوزة الغموس هو غيث المعنى؟ ما معنى جملة: "ليست الأرض لكى تفهمها"؟ الجملة بحالتها هذه توقع فى حيرة: الأرض لم تخلق لكى نفهمها؟ فكيف نحيا عليها إذن؟ وكيف نتآخى معها؟ هذا ما يتساءل به إنسان حسن النية، مستقيم السريرة. ولكننا وقد عرفنا أولية الأحداث التى يدور بها المشهد، نقول: إن الأرض لم تخلق لكى يحياها الإنسان فى تعقل وتفكر ووعى يقظ، إنما خلقت لكى يتآخى معها أى متعانقًا وإياها فى ديمومة من الغيبوبة المخدّرة.. ثم يطالب الشاعر الضمير الذى خاطبه بأن يطلب اللذة فى تهور أخرق عبر عنه "بالشطح"؛ فيقول: "ولعلك أن تشطح وتمطر _" .. وما الذى يمطره المقيل؟ دخان الجوزة؟!!

ثم يأتى الشاعر بعبارتين تكشفان لا عن تكثيف للدلالة الرمزية لكن عن تسخيف للعقل وتسفيهه، بل إفساده؛ فهو يقول:

"العقل يد بلا أصابع

والحياة أول الموت"

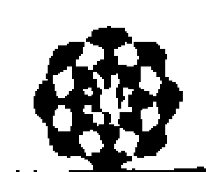
فكأن العقل عالة على الحياة .. والحياة إلى فناء، فعلى المرء أن يحياها فى لذتها، ولكن أية لذة؟ إنها لذة الإشباع الجسدى .. ولا غرابة فى ذلك فمشهد المقيل ودخان: "الجوزة، المداعة، الشيشة، النرجيلة"، يغرى به ويفتن الأجسام إليه. وهنا يفاجئنا الإسفاف المكشوف فيقول الشاعر:

ويكون لك أن تكشف شهوة الحياة بسحر

يكتشف لكل يوم شهوته

وليست أول الشهوة كآخرها والوسط شهوة من طبيعة ثانية

إذن فهو غائص فى الشهوة متفانيا فى سبيلها، فانيا فيها حتى أنه فقد معقولية التكوين الشكلى للصور فى كلماتها. فكل ما يشغله شهوة يكتشفها أو تكتشف له.. وفقدان معقولية التكوين الشكلى للصور فى كلماتها يأتى فى هذه الصياغة الملتوية. فهو يقول: "ويكون لك"، فما معنى ذلك؟ هل يكون



من حقه أم من واجبه، أم أن له الخيار؟.. وعبارة: "أن تكشف شهوة الحياة" فهل الكشف هو البحث أم مقارفة اللذة؟ وإلى أى شئ ترمز عبارة: "شهوة الحياة؟ هل ترمزإلى مجرد الحفاظ على البقاء؟ أم هى الشهوة الجسدية، أم شهوة المال والبنين؟.. ثم تأتى لفظة: "بسحر"، فأى سحر هو ذاك القادر على اكتشاف الشهوة؟ أهو سحر الجمال؟ أم سحر الزينة؟ أم سحر الفطرة؟ حسب المقولة الأولية للشاعر فهو سحر دخان: "المداعة الجوزة"، المضمخة بالحشيش.. ونلاحظ هنا "نكتة" بلاغية دقيقة .. فالشاعر يستخدم فى السطر الأول الفعل المضارع "تكشف"، وفى الجملة الثانية الفعل المضارع "يكتشف". ففى الفعل الأولى دلالة على تلقائية الفطرة وهى تتعرف.. وفى الثانى تعمد وقصد، أى تعمد البحث عن أسباب الإثارة التى تضرى الجسد باللهاث وراء الإشباع..

ويحاول الشاعر أن يصطنع الرمز الفلسفى فيقول:

"وليست أول الشهوة كآخرها والوسط شهوة من طبيعة ثانية".

أما أن أول الشهوة ليس كآخرها، فهذا أمر يدركه كل كائن من البشر .. ولكن رمز "الوسط" هنا هو الذى يعف الإدراك السوى عن الإشارة إليه..

ثم ينطلق الشاعر فى حركة مفاجئة بثلاث جمل مخاطبًا شبحًا من الأشباح مثّله له دخان المداعة المعقود فوق أدمغة: "أصدقاء المقيل" _ وكانت الجمل الثلاث:

مسرح بمقعد واحد

أنت الممثل والشاهد

والمشهد نرد فوق سرة الحياة

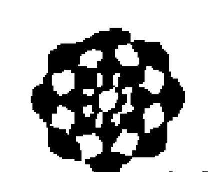
لو أن إنسانًا أسمعنا الجمل الثلاث وهو محملق فى الهواء لقلنا إنه واحد من اثنين: إما إنسان معتوه، أو أنه ممن يستحضرون العفاريت فيما يزعم العامة وهو أمر يبعث على الرثاء:

مسرح بمقعد واحد .. كيف؟ والمتفرج هو الممثل، فأين يجلس آنئذ؟ على المقعد أم على خشبة المسرح؟ وهل إذا جاء بحركة مسرحية متقنة وبإلقاء حوارى متقن، فهل يصفق لنفسه قائلا: "برافو" يا ممثل يا متفرج؟ أم يقول: "برافو" يا متفرج يا ممثل؟ إن الشاعر كلف نفسه مشقة التفلسف الرمزى؛ فقوله: "مسرح بمقعد واحد أنت الممثل والشاهد".. معناه أن لكل إنسان وجوده الخاص به لا يزاحمه عليه أحد. إنه يستلهم ذاته ويقومها فى آن واحد فهو بلغة الوجوديين: الذات والغير معًا. فهو يدرك ذاته من الخارج على أنها موضوع.

وإن فى قوله: والمشهد نرد فوق سرة الحياة"، معانى الحظ والمصادفة واللذة. وهذه هى الدنيا، أو هذه هى الحياة التى لا ينبغى على الإنسان أن يسعى إلى سواها.. "فالمشهد"، هو السعي إلى اللذات والشهوات، والنرد هو الحظ الذى يجب على الإنسان ألا يهمله لأنه وحده الذى يذيقه حلاوة الشهوات فى ذروتها العليا، فى "سرة الحياة".. أليست لفظة "سرة" هنا تجسد رموز الشهوة الجسدية بكل معانيها ورموزها؟

* * *

وفى "غيم المقيل" يحاول على أدونيس وهو فى انبهاره المداعى أن يتذوق مشهد: "المداعة أو الجوزة" تذوقًا فنيًا فيصورها وهى فى زينتها وزخرفها الذى يخلب ألباب الذين يشدون "الأنفاس المتناغمة. وفى هذا الجزء كان الشاعر بارعًا فى التصوير الجمالى" للمداعة، النرجيلة، الشيشة، الجوزة".. فجاء بالوصف على شكل يبدى المفاتن الجسدية للجوزة، الشيشة، النرجيلة، المداعه"، وهى فى أبهى زينة لها. وقد حاول الشاعر أن يستجيد فى وصفه تركيبًا بيانيًا طبيعيًا ليظهر اقتداره الفنى فى التصوير والإغراء معًا. مستهلا كل صورة بحرف مناسب وكأنه المفتاح الموسيقى للنغم. فوصف



قطعة النسيج الملتفة حول خرطوم النرجيلة أو قصبة الجوزة بأنـــها ثــوب .. وأى ثوب!!

قال:

ثاء/ ثوب القصبة يتلون هو الأحمر بالأسود والأخضر يتفتـــق منــه عطـــر يوشوس الهلال الذى تتكئ عليه القصبة.

حيث المكان سرير يتمدد عليه الزمان هانئًا

وقبل أن ننظر فى هذا الكلام فإننا نقول: هل عبـــارة "يتفتــق منـــه" صحيحة لغويًا؟

إن اللغة العربية تتنزه عن هذا الخطأ. لقد جاء بها: "تفتـــق بـــ" .. فتقول: تفتق بـــاللحم، وتفتقــت بـــالكلام. وعليـــه تكــون صحـــة الجملـــة: يتفتق بعطر..

ونعود:

إن القصبة تتكئ على قطعة من المعدن تشبه الـــهلال،وكأنـــه - أى الهلال فى جلسته _ ينشق عطر ثوب القصبة .. لا، بل إن العطر هو الـــذى "يوشوش الهلال".. إن لفظة "يوشوش" معرقة فـــى العاميـــة، فـــهل يصـــح استخدامها هنا؟ يقول البعض: لاضير، إنها من صلب واقعية المعاش، فـــهى تجسد المعنى الكامل الذى يريده الشاعر..

وقد يكون هذا مستملحًا لو كانت المسألة تقتضيها ضرورة شعرية، أو يقتضيهـــا التركيب الفنى للصورة، أو يقتضيها قبل كل شئ عجز الفصحـــى عن الوفاءِ بالتعبير عن الإحساس الخيالى للشاعر .. لكن لا شئ مـــن ذلـــك كله..

وما العطر سوى دخان الجوزة، فكأن الهلال بمثابة الســـرير الـــذى يتمدد فيه الزمان هانئًا.. والحق أن على أدونيس هو الذى يتكئ على الـــهلال

هو الذى يتمدد هانئًا.. ولكن لماذا لا يكون المكان هو الوكر الذى يجتمع فيه أصدقاء المقيل؟!

ومن ثوب القصبة إلى صوت الماء الذى يحدثه من يجرّون الأنفاس المتناغمة فيقول، وكأنه أنفذ عينيه في داخل القصبة فرأى حركة الماء وهو يعانق الدخان قبل أن ينطلق إلى آناف الجالسين وأدمغتهم _ يقول:

صاد/ صوت الماء فى القصبة مدور

يتنقل على ظهر هواء يتنقل فى غيمة من الدخان حيث يتصاعد المقيل محمولا فى عربات تجرها أحلام اليقظة.

فلا يحسبن أحد أن الدخان يخرج مترجّلا فهذا مما لا يليق بمقامه.. إنه يخرج فى عربات مطهمة تعشقها النفوس قبل العيون.. ماذا؟ دخان الجوزة يملأ عربات تسيرها شهوات.. إن ها هنا تصوير غليظ للحس الشهوانى..

ثم تبلغ غيبوبة الجموح أقصاه حين يرى الشاعر الدخان فى شكل عمود من الضوء. وتلك هى نشوة الفناء فى ذات الجوزة وهى أعلى مقامات الوجد لا يبلغها سوى المريد؛ فيقول:

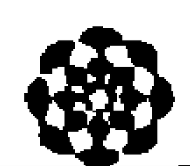
قاف/ القطب شكل لضوء عمودى، باطن لا يراه غير المريد

وهكذا يستعير الشاعر بعض رموز الصوفية مثل: القطب، والباطن، والمريد .. ليضفى على تهيامه بدخان الجوزة نوعًا من العشق القدسى.. فهل هذا نوع من التجريد الوجودى النفسى الذى عبر عنه ابن عربى بقوله: "إنه إماطة السوى والغير عن القلب والسر"؟

وفى هذا المقام يبلغ الشاعر غاية السّقاط فى التصوير الشكلى والدلالة الرمزية. فيقول فى انفعالات تصويرية متسارعة:

جيم راء/ الجوزة الرحيم تحبل لكن باللذة

سريرك أهوائى أيتها اللذة



ورضاعك من ثديين لا أسميهما

لعل الشاعر في هذه الفقرة قد حقق غاية الجموح فى تصوير علاقات الفطرة بين الذكر والأنثى.. ونحن إذ نعف عن الإشارة المباشرة إلـــى ذلـك التهالك فإننا نعرض تلميحات خاطفة حسب القــارئ الكريــم أن يــدرك مــا وراءها..

يقول الشاعر على أدونيس: "الجوزة الرحيم"، فلمـــاذا جــاء بلفظــة: "الرحيم" وهى اسم من أسماء الله الرحمن؟ لماذا يأتى بالكلمة التى يمكـــن أن تستعار لشئ آخر فيه طهارة ونبالة بدل أن يجعلها وصفًا "للجوزة"؟ لكن هـــل هـــو يعنى "الجوزة" حقًا أم أنه يقصد أداة أخرى؟ لماذا جاء بلفظ "الرحيـــم"؟ هل ليلفت الانتباه إلى عضو جسدى مشتق من الفعل الماضى "رحم"؟ يظـــهر أن الأمر كذلك لأنه تصور أن "الجوزة" تحيل باللذة، أى بفعل اللـــذة .. فـــأى مكان يكون للجوزة إذن؟ إنه سرير أهوائه. ولذلك فهو يستصرخ اللذة قـــائلًا: "أيتها اللذة"، وذلك إرواء لشهواته وإرضاء لنزغاته الجسدية المحتدمة..

ثم جاء فى السطر الثالث بثلاث كلمـــات لـــها غموضـــها الخـــاص واستسرارها الرمزى المتميز الذى لا يعرفه سوى على أدونيس.. فهو يقول: "ورضاعك من ثديين لا أسميهما".. فأى رضاع يكون هو؟ هل هو الرضـــاع الذى يعرفه الناس بالنسبة لأطفالهم؟ أم أنه نوع آخر؟ إن على أدونيس يتملّح ظنا منه أنه يضفى شيئا من رونق الرمزية على المعانى التى تخيرها .. غير أنه وإن لم يسمها فقد فضحت نفسها، ففضحت الجوزة .. وفضحت السرير..

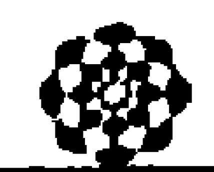
ثم تأتى الخاتمة بقوله:

قاف/ القفشة على النار تاج من النور

القفشة على النار

قنزعة لطائر نزل لتوه

من حدائق السر



إن على أدونيس يسعى من أجل بهرجة بيانية يخادع بها نفسه ويخادع بها الناس؛ فالألفاظ التى احتفى بها وهى: النار، والنور، وتاج، وطائر، والسر.. هى فى التصوف مفاتح لعوالم نورانية، فيها الوضوح، وفيها الصفاء وفيها الكشف. إذ لم يعد الرمز سرًا عند "المريد".. وكيف يكون وقد عاناه ونعم بمعاناته؟ وتذوقه ونعم بحلاوته ووجد فيه ذاته ووجوده؟

لكن النسق التصويرى الذى جاءت عليه ألفاظ الشاعر تعبر عن مادية جاسدة فتنت إنسانها عن وعيه فهو لا يرى سوى الجوزة بأدواتها وآلاتها.. ومن آلاتها القفشة والنار التى يحترق بها التبغ الغموس.. هذا إذا فهمنا القفشة على أنها الغطاء الذى يوضع فوق نار الجوزة..

ونتساءل هنا: ما بال الطائر؟ هل هو رمز على الإنسان الذى فقد وعيه فهو يهرف بما لا يدرى غير محتفظ بسره فى صدره؟

* * *

تلك صورة من صور الغموض .. عرضناها، ولا نزيد ...

٢

حسـن طلـب

يطمع فى أن يكون شاعر العصر الحديث، بل شاعر العربية كلها من أزلها إلى أبدها..

لا نقول هذا جزافا، ولا نقوله افتراء أو تجنيا؛ ولكن:

* من واقع ما خطه فى الورق.
* ومن واقع نظرته إلى ذاته ونظرته إلى الغير.
* ومن واقع تقديره لتاريخ أمته العربية فى ماضيها وحاضرها ورجائه فى مستقبلها.

ونمهد لما خطه فى الورق بقصيدة: "بنفسجة".. فقد جاء فيها:

ولمن خبب العيش؟

للميس ..

ولمن قديس؟

للميس ..

ولمن جالسة وجليس؟

للميس ..

.. ..

ولمن خوف (فؤادة) من (عتريس)

للميس ..

ولمن نتقاطر من ديروط ومن برديس؟

للميس ..

ولمن نمسح جوخ وزير أو نتكالب حول رئيس؟

للميس ..

* * *

ولقد رثا الشاعرُ الكاتبَ فرج فودة بقصيدة: "صلوات للنيل"، وكان مما قاله فيها:

أقسمت بالملك

بالنور والحلك

بدورة الفلك

أن أستعيد لك

يا نيل منزلك

ولكن الشاعر اصطنع الغموض صبغة لإضفاء الرصانة على الرثاء؛ فقال:

هجموا فكان الجهل والمرض

أوكوا الرشاء على الدلاء

وخوضوا خلف الدليل وقايضوا بالنيل واقترضوا شبهتهم

هيهات إن فصيلهم فى المعجم انقرضوا

النيل يعرفهم

فإن النيل يبحث ثم يفترضُ

النيل يعترضُ

وتأتى الجملة الثانية بثلاثة ألفاظ هى من معجم الشعر الجاهلى التى يصعب على كثيرين من المثقفين أن يعرفوا معانيها _ ولهم عذرهم بغير شك.. فلفظة: "أوكوا" من كلمة: "وكاء". والوكاء رباط القربة الذى يُشَدُّ به

رأسها.. و"الرشاء"، الحبل الذى يُربَط به الدلو. والدلو مفرد دلاء .. وفى الجملة الثالثة تزداد كثافة الغموض، وذلك حيث يقول:

وخوضوا خلف الدليل وقايضوا بالنيل واقترضوا

شبهتهم

هيهات إن فصيلهم فى المعجم انقرضوا

ثم يقول فى مقطع آخر جمع بين الغموض والخلط:

الأولوية لى

ولست أرى على حوض سوى حوضى

أنا لست المسيبيى ولا الأمزون

كى أُعزى إلى أمس قريب

ثم أنسب للغزاة الحاكمين وأنتحلْ

والحاكمية لى

غداة غدٍ سيعلو ذلك الصوت الخفيضُ

ويستفيضُ

وسوف أظهر مرة أخرى لأكون آخر من يفيضُ

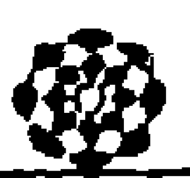
الساعة .. الساعة .. العَجلَ .. العَجلْ

* * *

ثم ننتقل بعد هذا إلى قصيدته: "الجيم تتجج"، وقد قدّم لها بما عدّة تصويرًا لذاته؛ فقال: "هذه هى سِمطُ الدهر. إنها آية سيختصم حولها الناس كما لم يختصموا من قبل، وسيقول فى تأويلها النقاد ما شِئ لهم أن يقولوا".. وليدلل على أن قصيدته هى "سمط[1] الدهر"، وأنها "آية سيختصم حولها الناس"، فإنه قال فى مستهلها:

---

[1] نشر النص فى مجلة "إبداع" عدد ديسمبر ١٩٩١.



جيم جمزت أم جيم بجمت؟
جيم من يأجوج ومأجوج تَجِخُّ وتأجرْ
جيم كالجلواز الأعْجَرْ
وجُهاداها: إجهاض الجيم المسجونة.
بين الجامع والمتَجر
أم جيم تتهجى وتُجاهر:
جيم تتفجر

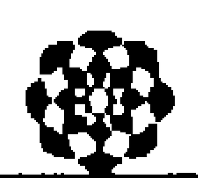
بمثل هذا الخلط يريد الشاعر أن يستوقف الذوق الجمالى عند الناس ليسمعهم آياته. ولا شك أن لألفاظه معانى مستقرة فى بطون المعاجم تجهد من يستخرجها ويصيبه الشقاء .. فكيف الحال إذن حين يحاول أن يخرج منها بمعنى أو إحساس براحة جمالية يتفتح لها الفكر وينتشى بها الشعور؟

ثم يستكمل الشاعر تصويره لإحساسه بذاته بأنه وحده أعظم شاعر فى تاريخ الشعر العربى. وأن "كلامه" سيكون آية الشعر، وآية العبقرية العربية فى ماضيها وحاضرها ومستقبلها؛ فقال: "أجل، تحتاج الجيم إلى عبقرية شاعر فحل، وأنا لا يفصلنى عن "المتنبى" إلا أحد عشر قرنا وجيل من النقاد الجهابذة وراوية اخضر الذاكرة. إذ ما الذى يستطيعه "المتنبى" إن أراد يوما أن يتجيم سوى شئ شبيه بما قلته أنا فى لحظة غير جيمية".

هكذا تصور الشاعر نفسه أعظم من المتنبى وجيل النقاد الجهابذة السابقين. ثم ساق تدليلا على هذه العظمة وتأكيدا لها، قصيدة على غرار جاهلى.

فقال فيها:

شآبيب عينيك من هاجها؟	كأن من الوبل أفواجها!
أم رسم دار ومن منزل	وعيس تذكرت أحداجها؟
أمن غادة ثم هندامها	فباهى زبرجدها عاجها عاجها؟



بتـاج مـن الحسـن قـد زيّنـت	فزانـت _ ومـا زانـها _ تاجـها
فـو الله لا بـل فمـن رجفـة	تـروح وترجـع أدراجـها
كـأن الضلـوع بهـا زلزلـت	كـأن السمـاء وأبـراجـها

ثم يصل بتصوره لعظمته إلى ذروة التخبط؛ فيقول: "ولأنه أطماعى كأجيامى لا حد لها فإننى لن أرضى بأقل من أن يعمد كل من كان اسمه خاليًا من حرف الجيم إلى تجييم اسمه ليصبح "علـى" جليـا، ويصبـح "كمـال" "جمالا". أما من كان اسمه مزدانا. بحرف الجيم مثـل "تجيـب"، و"جـابر"، و"جرجس"، و"وجيه"، و"ماجد"، فيعمد إلى أن يجعل بقية الحروف كلها أجيامًا. فيحدث لأول مرة في تاريخ اللغات أن تتوحد الأسماء بينما تتمايز المسميات.

ولأنى أيضًا لا جمهور لى فلن أرضى بأقل من أن أظـلَّ بعبـاوتى أربعين شاعرًا، لكل شاعر منهم أربعون مريدا، لكل مريـد رايـة وجماعـة فيجتمع لى بذلك ملأ عظيم أقرأ عليه قصة طريفة جيمية القافية أوجزها لكـم هنا في كلمة بعنوان: "الجيم تتجح".

ومن العجيب أن الشاعر يتهم من يهاجمه بما يكشف عن عدم قدرتـه علـى التمييز بين دلالات المفاهيم؛ فيقول: "سيقول قوم إنها (أى قصيدته هذه) آية بينة الافتعال لأنها ليست سوى استعراض لغوى لمهارة اللعب.. وهذا قول مردود عليه.. فاللعب عند نفر من الفلاسفة العظام مبدأ جمالى مـن الطـراز الأول"..

أما أن "اللعب عند نفر من الفلاسفة العظام مبدأ جمالى من الطـراز الأول"، فهـذه حقيقة لا ريب فيها. ولكن الفلاسفة العظـام أصحـاب فكـر إنسانى، وبيان جمالى، خدموا به البشرية ولا زال له تأثيره إلى اليوم.

أمر آخر: إذا كان اللعب مبدأ جماليًـا، فالجمـال تناسـق وتكـامل، والجمال وضوح وبيان، والجمال سـحر متواتـر أخّـاذ، يفهمـه أبنـاء آدم

ويستريحون إليه ويستمتعون به. ومن هنا لا نستطيع أن نعد ما جاء به الشاعر نوعًا من اللعب لأنه فقد مقومات اللعب وفقد مقومات الجمال.

ومن العجيب أن الشاعر يستشهد "بفردريك شيلر": "فى نص رفيع له حول التربية الجمالية للإنسان"، فكان أن شوه النص وأحاله إلى مسخ مستهجن؛ فقال:

جيم لعلم الجفر كالزّنجفر موجزةٌ

لأن وجارها كوجائها

جيم لإنجاز الحوائج فى جميم الجدب أو إزجائها

جيم لتمجيد النماذج

كل جيم أنجبت جيمين من جرائها

* * *

ثم يتخيل الشاعر أن آيته مستوحاة من كتب التراث فتوهم أنه خبير بها؛ فقال: "وسيقول قوم آخرون: إن هذه الآية مستوحاة من عنوان كتاب تراثى قديم هو "كتاب الجيم". وهذا قول مردود عليه أيضًا إذ كان الأولى بالاستيحاء كتاب تراثى آخر بعد شهرة هو كتاب العين".. ثم يُنَصِّبُ الشاعر نفسه مؤرخًا للشعر العربى، فيقول مقارنًا وناصحًا فى تعالٍ مذهل: "ثم كيف لم تفطنوا أيها الأدباء الفصحاء إلى أنه حتى فى التراث الفصيح لم يضطهد حرف مثلما اضطهدت الجيم؟ وإلا فدلونى أيها الشعراء النحارير على جيمة محترمة فى الشعر العربى كله من الأفوه الأودى، إلى الأفوه الطهطاوى باستثناء جيمتين اثنتين، أولاهما جيمية ابن الرومى (أمامك فانظرى أى نهجيك تنهجُ)، والثانية جيمية ابن الفارض (لا خير فى الحب إن أبقى على المهج) .. فتشوا إن شئتم فى شعر امرئ القيس، والفرزدق، والمتنبى، وأبى العلاء؛ ولكم بعد ذلك أن تشكروا لهذه الآية أنها أضافت إلى تراث العربية جيما ثالثة معتبرة".

ثم يرتفع الشاعر بجيمه بما يعبر عن تفكك عضال فيقول:

جيمى أنا جيم الوشيجة

ليست كجيم الجاهلية فى الحدوج أو الهوادج

لا، ولا جيمى كجيم من جهينة والبراجم

لا، ولا جيمى كـ "جعفر أو خديجة"

جيمى مدملجة العجيزة أو مزججة الحواجب

إنها جيم خدلجة بهيجة

جيمى مناجاة وهملجة وجندلة

وأبراج محدرجة وزيجة

ثم يتجاسر الشاعر على القرآن الكريم فيقول: "ولعل ما قيل عن الشعر يصدق بفصه على القرآن الكريم. فلسر ما كرّم القرآن حروفًا كثيرة ليست الجيم من بينها: كرّم الصاد، والقاف، والنون. وكذلك الألف، واللام، والراء؛ ولكن أحدًا لا يعرف على وجه اليقين لِمَ غبن الجيم حقها وهى التى ترمز إلى ركن إسلامى ركين ألا وهو الحج؟!".

فلِمَ يقول الشاعر الذى نصب نفسه خبيرًا فى فقه اللغة _ أن القرآن الكريم: "غبن الجيم حقها"؟ أليس الغبن ظلمًا وافتيانا؟ أفما كان على الشاعر أن يتريث ويراجع نفسه وهو يقول:

جيم ومرجئة وخارجة ونجمُ

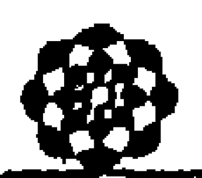
جيم تجدد جلدها جدا وجيم تستجد

جيم لها جبروتها: جلد وتحريم ورجم

جيم وجمجمة وجزم

جيم وإحجام وحجم

* * *



ويتسامى الشاعر بجيمه هو على سائر الحروف فـــي تـــأويل شـــاذ عجيب؛ فيقول: "ولنأخذ حرفًا آخر غير الشين وليكن الثاء. تتحدث الثاء عـــن الإثم. لكن الجيم تصفى المعنى من الدنس وتنغم اللفظـــة فتقـــول: الجريـــرة. وحينما تصل الثاء إلى أقصى عنفوانها تقول: الثورة. لكن الجيم لأنـــها أكـــثر عاطفية ودفئا ولأنها إنسانية إلى أبعـــد حد، فتقول: الجيشان. فالبركـــان قـــد يثور لكنه لا يجيش وكذلك الثور".

وكذلك أنشأ الشاعر علاقة حميمة بين "الثور"، و"الثورة"!!

ثم يدلل بهذا الفهم على كرم الجيم؛ فيقول:

الجيم الجغرافية جابهت الجيم السنجابية

فانبعجت جيم الأيديولوجية

وتوجست الجيم الجيماء

فما جدوى جيمين هما: جيم الشجب

أو الجيم الجيلاتينية

* * *

ثم يسمو الشاعر بحرف الجيم إلى مقام القداسة؛ فهى عنـــده محـــور الوجـــود وسره وكيانه؛ فيقول: "خلاصة الأمر أن الجيم ليست مجرد حـــرف ما فى أبجدية ما. بل هى أبجدية قائمة بذاتها. إنـــها ســـر الوجـــود وكمالـــه الشخصى. ذلك الوجود جيمى بطبعه فهيهات لشئ أو لكائن أو لشخص بغـــير فضل الجيم أن يوجد. فلتخضعوا إذن لقانون الجيم: لا تقولوا الكينونـــة بـــل الوجود. ولا البكاء بل النشيج، ولا أتى بل جاء، ولا يعدو بـــل يجـــرى، ولا حسنًا بل جميلًا. ذلك أن كل عبارة، بل كل كلمة، بل كل حرف، لا يفلت مهما حاول من صبغة جيمية كامنة. ولكى تصدقونى تأملوا جيم البياض، وتذوقـــوا جيم النبيذ، واستنشقوا جيم الهواء فها هنا تكمن عبقرية الجيم الحقة التى تحتاج بدورها إلى عبقرية واحد من فحالة الشعراء".

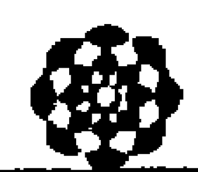
ثم يؤكد الشاعر المعانى التى ذكرها بإحدى جيمياته؛ فيقول:

ليس للجيم من مهجة غير مهجتها
كى تناجز من يرتجى شج جبهتها
إنما تستجير بإجانة من أجاجينها
حيث تجتر أوجاعها
ليس من منجم تحت جلدتها
أو جراب لتجلب جيماتها من جهنّامِهِ
ليس أجدر منى بتعجيل نجدتها
جاعلا جرسها جنسها
موجدا لهجة للأباجير من طنج لهجتها
فأنا جِذّلها
أنا جِذّيهاَ وابن بجدتها

* * *

بمثل هذا الكلام الذى لا يستقيم على فكر أو منطق أو نسق فنى، ادعى الشاعر بدافع من إحساسه بعظمته أن "الجيم" هى محور الوجود، وسره وكيانه.. ولعله كان يعنى أنه هو نفسه محور الوجود، وسره وكيانه.

فأى شعر؟ بل أى شاعر؟



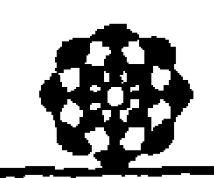
٣
حلمى سالـــم

اخترنا للشاعر حلمى سالم قصيدة عنوانها: الليلكى"[١] .. وقد جاء فى الجزء الثانى منها:

"يريدك الليلكى/ كان هيكل السد العالى جزءا من شفتين/ لماذا تسيرين كل هذه الفراسخ بدون شدادة النهدين؟ كتبت: هل طلبنى الليلكـــى فـــى هـــذه الساعـــة: الحادية عشرة من ضحى ٢٧ مـــــارس ١٩٩٠؟/ جـــاءت التـــى تدعونى إلى قصيها مقلوتة كساهرات/ عريته من قطنـــــه وغســـلته بقطيفـــة الرحمن/ قيظ/ أنالك لبؤة/ نهرك أنت أم هصير حنطة؟ يعيد الشعـــــر إنتـــاج المحبة وأنت تلقطين باللسان الليلكى/ هذا ونام المخيرين/ انتعش يا فهد/ عندما تدخل قبر الأغاخان تذكر سقطتى/ تحدث فتية عن المتغيرات فـــى المعســـكر الشرقى بينما كنت أقرأ الجملة الوحيدة فى رسالة: شمس أســـوان وخادمـــة/ قابلت سيدة تقول لسيد: جسدى يناصبنى/ سلال مليئـــة بالمســـتقبلات/ جبـــل الجرانيت انشق/ غيرت حادثة بمنداة وهمت فى هجيرى/ أنت مزدوج كمصر ومشدوخ كخزان/ أشار عاشق إلى بنيات المقهى فسألنى نوبى: هل تزوجـــت جميلة؟/ سرتك محفورة عل جدران معبد فيلة/ هذه غرفة الخمـــــر الســـنوى وهاتان تفاحتاك عاريتان فى ظلمة تشعل الأطراف بالصاد/ بلح يجـــف فـــى ظهيرة/ عشرون نسخة أصلية تشعل الأطراف بالصاد/ بلح يجف فى ظهيرة/ عشرون نسخة أصلية من جسمك النحيل تحمل سقف المعبد الآيل/ والثعبـــان

---

[١] نشرت بمجلة: "إبداع"، العدد الثالث، مارس ١٩٩١.



يسعى/ جيل واحد وأحلام عديدة/ خلف صالة الكهان قالت حبيبه لحبى: عودك رنان يا صانع الجثمان/ كان رأس بستان الاشتراكيين يثمر تينة مضروبة حينما كنت أرقب عابرة تقول لعابر: أنا كلبتك المسقية يا كرنكي ما زال العالم ملكا لغمزتين/ وإيزيس أحلى أسمائى/ خذ القمح إلى المعوقين واعطنى سنبلة أغطى بها فرجى.

سنط فوق الخصر ومئذنة بمساواة جفونى،

للمختارات المختارون وهذان النهدان يقودان الأبرار إلى قادش،

كيف سأفلت من زندى؟

الساعة سوط والهكسوس يشجعون الجسر

فمن سأسلمه الأسرار المخزونة تحت الكتان المخطوط؟

أنا الاثنان من الواحد لكن المنتز محاصرة باليرقات

استندوا فوق أوانى وخدعونى بالراية

* * *

تقوم دراستنا لهذا الجزء من القصيدة على أربعة قواعد هى:

أولا، الملامح الكلية للعمل.

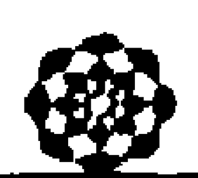
ثانيا، الإيقاع النغمى الكلى.

ثالثا، الترابط التعبيرى الإيحائى بين الصور والرموز.

رابعا، الترابط الشكلى بين الصور والرموز.

* * *

فمن جانب الملامح الكلية للقصيدة نجد أنها أمشاج لا تخضع لضابط من ضوابط الإحكام فى التصنيف والتنويع والتطوير. فهى أشبه ما تكون بكومة قد يجد المرء فيها بقايا شئ له قيمة. وهذا ا فعله الشاعر حلمى سالم، فقد اختار بيتين من قصيدة: "فلسطين" للشاعر على محمود طه ووضع بين



.. جملة وأخرى من جمله شطرًا من البيتين. وذلك بغير موجب معقول، أو ..به معقول لإيراده في ذلك الخليط من الألفاظ.. فقد قال على لسان امرأة:

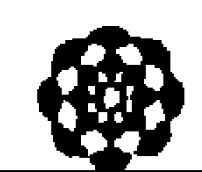
أنا المسوقة إلى الليلكى/ أنتركهم يغصبون العروبة؟ أغدو بحريتى على عتباته/ مجد الأبوة والسؤددا/ له جنائزى والإرادات والزورق/ فليسوا بغير صليل السيوف/ سلطانه سلطانى وتمساحه على البوابات/ يجيبون صوتًا لنا أو صدى/

وحين نفسر غوامض هذا الترميز فإننا نجد الإغماض الجنسى الإغوائى ظاهر واضح. ويكفي للتدليل على ذلك أن الشاعر تحدث على لسان امرأة بقوله: "أنا المسوقة".. ثم تساءل على لسانها بقوله: "أنتركهم يغصبون العروبة؟".. فهو لم يقصد العروبة، من العرب، ولكنه قصد: العَرُوبة، بفتح العين. وهي تعنى هنا: العاشقة الراغبة فى الرجال، ولو على خيانة. وهذا يتفق مع ما تومئ إليه جملة: "المسوقة إلى الليلكى".. ونستهدى هنا بقول الشاعر:

فما خلف من أم عِمران سلفعٌ — من السود ورهاء العِنان عَروب

أما جانب الإيقاع المتناغم فهو يكاد يكون معدومًا.. وحتى مماحكة التفعيلة فليس لها شأن يذكر...

ثم نأتى إلى جسم القضية فى المبدأين الثالث والرابع وهما: الترابط التعبيرى الإيحائى بين الصور والرموز.. والترابط الشكلى بين الصور والرموز ... يستهل الشاعر هذا الجزء بقوله: "يريدك الليلكى/ كان هيكل السد العالى جزءا من شفتين/ لماذا تسير هذه الفراسخ بدون شدادة النهدين؟" حين يصدر هذا الكلام من شخص ما صدورا عفويا فإننا نرتاب فى موقفه فنقول: لعله يناجي امرأة. وربما تساءلنا: ما خطب المرأة يا ترى؟ ونحار فى شأن المرأة كما نحار فى تلك الألفاظ المرصوصة .. إن جملة: "السد



العالـــى"، تأتى فى موقع اعتراضى فنحار فى تفسيرها ومعرفـــة المقصـــود منها. فهل من الممكن كشف الغطاء عن ذلك السر؟

الشاعر حلمى سالم يخاطب امرأة بقوله: "يريدكِ الليلكى"، أى يريدها رجل من ذئاب الليل ذى هيكل ضخم أو مكانة اجتماعية عالية. وذئب الليـــل هذا تتقيح شفتاه باشتهاء الفحشاء. وقد ركز الشاعر على الشفتين فـــى مقـــابل ضخامة الرجل ليصور ضراوة الاشتهاء. فيقول: "كان[1] هيكل السد جزءا من شفتين".. ثم يكمل الشاعر حديثه مع المرأة فيسألها عن سبب تكلفـــها لمشقـــة السفر الطويل؛ فيقول: "لماذا تسيرين كل هذه الفراسخ بدون شدادة النهدين؟".. فكيف أدرك أنها تسير بدون شدادة لنهديها إلا إذا كانت تسير فى غلالة مـــن ثوب شفيف؟.. ويأتى الشاعر بسؤاله: "لماذا تسيرين كل هذه الفراسخ؟"، ليؤكد اشتهاءها العارم للقاء "الليلكى".

ومما نلاحظه فى هذين السطرين أن حلمى سالم جد حريص على أن يثبت وجوده كشاعر مبدع بتحقيق ثلاثة أمور هى: الأصالـــة، والمعـــاصرة، والموسيقية، فجاء بلفظة: "الفراسخ"، ليثبت الأصالـــة.. وبالعبـــارتين: "السـد العالى، وشدادة النهدين"، ليثبت المعاصرة.. وبلفظتى: "شفتيـــن، والنـــهدين" ليحقق الموسيقى الشعرية!!

ثم نعلم بعد ذلك أن الشاعر قد راسل تلك المرأة بدليل قوله: "كتبـــت: "هل طلبنى الليلكى فى هذه الساعة الحادية عشرة مـــن ضحـــى ٢٧ مـــارس ١٩٩١؟" ولا نعرف المقصود بذلك التاريخ..

وفجأة يتوقف التراسل بين الشاعر والمرأة ليقع بينهما حوار؛ قال فيه: "جاءت التى تدعونى إلى قصيها مفلوتة كساهرات/ عريته من قطنه وغســـلته بقطيفة الرحمن/ قيظ/."

---

(1) هذا تأويل شبه مقارب لأن الواقع الرمزى مما نعف عن مجرد الإشارة إليه.

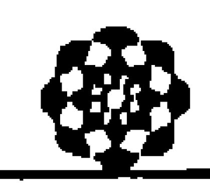
فى هذا السقاط تتقاطع الكلمات تقاطعًا مريبًا.. فما معنى: "جاءت التى تدعونى إلى قصيها؟". إن لفظة: "قصيها" غامضة بالنسبة للسياق العام للجملة؛ ولكن فيها دليل على أن المرأة ساقطة وأنها جاءت تدعو الرجل إلى بيتها القصى، أى البعيد: "مفلوتة"، أى بدون أن تخشى رادعًا من حياء أو من ولى أمر.. ثم تأتى لفظة: "كساهرات" لتصور حياة الولوغ فى مستنقع الرذيلة.

وفى الجملة التالية إغماض غليظ؛ فيقول الرجل الشهوانى: "عرَّيته من قطنه"، فأى شئ عراه؟ وما المقصود بالقطن؟.. و"غسلته بقطيفة الرحمن". فإلى أى "فعل" ترمز كلمة: "غسل" .. وكلمة: "قطيفة"، أليس معناها القماش المخملى الناعم الملمس؟ وكلمة: "الرحمن" أليس منها "الرحم".. وفى كلمة: "قيظ" تستحكم انفعالية المشهد حيث انتزع من مقترفيه كل نبض من حياء الفطرة.

وتردُّ المرأة الساقطة بما يصور فحشها، فتقول فى كلمات شبقية بَغيَّة يضعها الشاعر فى غموض ضبابى ليتبهم المقصود على المدرك؛ فهى تقول: "أنا لك لبؤة/ نهرك أنت أم هصير حنطة".. فهل يستطيع الفكر القويم أن يستشف المراد من هذه الجملة؟

ثم تأتى استجابة الرجل لإلحاف المرأة فيقول لها: "يعيد الشعر إنتاج المحبة وأنت تلقطين باللسان الليلكى/ هذا وئام المخيرين/".. فما هو إنتاج المحبة؟ كيف يكون؟ وما هى طبيعة الإعادة؟

لكن الشعر لا يفيد الإنتاج الذى يتخيله الشاعر.. وهنا يصمت الشاعر ليترك لنا حرية التأويل أو حرية الفهم. ومع ذلك فهو يلمّح فيقول فى كلمتين: "هذا وئام المخيرين". والوئام هو اتفاق التواد والتصافى.. و"المخيرين" هم الذين توادوا عن إرادة حرة. وهكذا بكلمتين تشعان براءة وطهرا استطاع الشاعر أن يلغز المقصود أو يلغز السقوط.. وها هى ذى تلك المرأة تستحث رجلها على المزيد فتقول له فى كلمات تسترها شهوانية ضبابية: "انتعش يا



فهـد/ حينما تدخل قبر الأغاخان تذكر سقطتى".. فأى علاقة بين انتعاش الفهد ودخول قبر الأغاخان؟ والفهد، إلى أى شئ يرمز؟ وكذلك قبر الأغاخان، هل هو رمز على عالم أسطورى يموت فيه كل إحساس بالواقع المعاش ويبقى صاحبه فى غيبوبة الشهوة الجسدية؟ ثم يتلو ذلك جملتان أشبه ببرقيتين مختلفتين لاختلاف باعث من أرسلوهما؛ فيقول الشاعر: "تحدث فتية عن التغيرات فى المعسكر الشرقى بينما كنت أقرأ الجملة الوحيدة فى رسالة: شمس أسوان خادمة". فأية شاعرية فى هاتين الجملتين من جمل الشكليات السياسية المتداولة؟ ولماذا نكَّرَ الشاعر كلمة "رسالة" ولم يعرِّفها؟ هل ليضفى عليها هالة من الغموض؟ أو هالة من السحر؟ ولكنه غموض يحجب الإحساس عن التفتح الحى .. إن فحوى الرسالة: "شمس أسوان خادمة".. أن "شمس أسوان" فى ذاتها لها دلالة معلومة ومعروفة؛ لكن ما هى علاقة الخادمة بشمس أسوان؟ وما علاقة شمس أسوان بالتغيرات فى المعسكر الشرقى؟ وإلى أى شئ ترمز جملة: "المعسكر الشرقى" أهو المعسكر الشيوعى مثلًا؟ أم أن الرمز هنا إلى شيوعية العلاقة الفطرية بين الذكر والأنثى؟

لا أستطيع أن أقول إن هنا ترميزًا تعبيريًا لأن الجملة خاوية تمامًا من المفهوم الصحيح للتعبير الشعرى، وخاوية تمامًا من الصور الشعرية. ثم تنطلق دفقة جديدة من ألفاظ الغموض، فيقول الشاعر: "قابلت سيدة تقول لسيد: جسدى يناصبنى/ سلال مليئة بالمستقبلات/ جبل الجرانيت انشق/ غيرتُ حادثة بمنداة وهمت فى هجيرى".

ولعل فى قول الشاعر: "قابلت سيدة تقول لسيد" ما يعنى أن المرأة اصطنعت لنفسها أسلوبًا خاصًا فى مراودة السيد؛ فهى تقول له: "جسدى يناصبنى". ومعاداة الجسد لصاحبه إما أن يكون عن مرض، وإما أن يكون بفضل اشتهاء جسدى يُلَذِّع صاحبه بعنف إلى أن يشفيه بالإشباع. وهذا ما جسدته الجملة الثانية التى تبدو فى ظاهرها وكأن لا صلة بينها وبين الجملة

الأولى؛ إذ تقول: "سلال مليئة بالمستقبلات". وهذا تصوير سطحي فقد جعل الشاعر الرغبات الفطرية سلالا. وكونها مليئة بالمستقبلات معناه أنها في سعار ملح لتحقيق الإشباع. فماذا كان جواب السيد: "هيكل السد العالي"؟ لقد استجاب لإغواء المتباغية رغم كونه من الجرانيت: "جبل الجرانيت انشق".

إن الشاعر حلمي سالم يبذل غاية وسعه في إيراد ألفاظ متباعدة في المعنى، بل منقطعة الصلة التصويرية تماما ليجعل منه غموضا يزيد من عنف التشهي..

ثم يكمل الشاعر قصة استجابة المرأة بقوله: "غيرت حادثة بمنداة وهمت في هجيري".. فأي حادثة هي؟ أهي حادثة اللقاء بتلك السيدة؟ وأي منداة قصدها؟ أهي نوع من الخمور أم نوع من المخدرات؟.. والتغير تحول إلى وضع جديد؛ فكأن السيد قد استجاب لنداء الغواية مستعينا بما يثير في جسده هجير الهيام أو حمى الهيام بالتعاشق والتباغي. ثم ينطلق الشاعر في دفقة جديدة؛ فيقول: "أنت مزدوج كمصر ومشدوخ كخزان/ أشار عاشق إلى بنيات المقهى فسألني نوبي: هل تزوجت جميلة؟/ سرتك محفورة على جدران معبد فيلة/".

إننا لا ندري من يخاطب ومن يستمع، وهل تخاطب امرأة رجلا، أما يخاطب رجل امرأة؟ فقد اختلطت الضمائر واشتجرت الأسماء بصورة تزيدنا ضيقا، وتزيدنا عسرا عند محاولة استبانة ما ترمي إليه تلك الكلمات من مفاهيم.. إن الشاعر يبدأ بالضمير "أنت"، فهل هو الذي يتحدث هنا أم هي؟ فإذا كانت "هي" فإنها تصفه بهذا الوصف العجيب، فهو: "مزدوج كمصر ومشدوخ كخزان". ومعنى ازدواج مصر أنها مكونة من إقليمين: الوجه القبلي والوجه البحري .. فكيف يكون مزدوجا كمصر؟ .. ثم هو: "مشدوخ كخزان"، أي مائل كخزان. فما هي دلالة الميل هنا؟ هل هو جامح الأهواء؟ وفضلا

على هذا، فأية علاقة تصويرية رمزية بين كونه مزدوجا كمصر ومشدوخا كخزان؟

ثم انفلت الشاعر فجأة ليقول: "أشار عاشق إلى بنيات المقهى" _ والاحتمال القريب أن هناك عاشقا موجودا بالمقهى، والاحتمال البعيد _ والذى يمكن أن يكون _ أن السيد هو العاشق الذى أشار إلى فتيات المقهى. وهنا يقفز أمامنا نوبى، فيقول الشاعر: "فسألنى نوبى: هل تزوجت جميلة؟". فمن هى تلك الجميلة؟ يبدو أنها صاحبة السيد الذى حاول أن يبهم شخصيتها بحذف حرف النداء: "يا" وما كان سؤال النوبى لها إلا ليستفسر منها عما إذا كانت بكرا أم ثيبا.

وهنا صارحها بالمهمة التى ستكلف بها فى مقهاه.. إنه عمل مقدس لا سبيل إلى التأفف منه أو الازورار عنه؛ فقال لها: "سرتك محفورة على جدران معبد فيلة".. وما دامت القداسة من هذا الصنف، إذن فليهيئ لها وسائل الاستسلام والإضراء معا؛ فقال لها: "هذه غرفة الخمر السنوى، وهاتان تفاحتان عاريتان فى ظلمة تشعل الأطراف بالصاد".

"غرفة الخمر السنوى"؟ وكيف عرفها السيد؟ أهو خبير فى الآثار؟ أم أنه يريد أن يصف مشهد التباغى وهو يجرى على أرض المعبد المقدس فى حالة من الصراحة التى تثير الشهوات وتضرى الجوارح التى أضمرت فى كلمة: "الأطراف". كما أضمر احتدام الانفعالات الشهوانية فى كلمة: "الصاد"، ومعناها إلغاز فى نسق الجمل، وإلغاز فى دلالات الصور التى اكتملت بإلغاز فى اللغة ذاتها.

ثم يقول الشاعر: "بلح يجف فى ظهيرة" .. ليست هنا ثمة علاقة بين صورة البلح الذى يجف فى ظهيرة .. وبين غرفة الخمر .. وبين معبد فيلة .. وبين الخزان المشدوخ.



ونقول في حكاية البلح: هل هو دلالة على ما يستخرج منه من خمر؟.. ثم تسفر الدلالة الرمزية الخفية لمعنى المقهى والمعبد، وغرفة الخمر السنوى، فندرك أن المكان حانة من الحانات، أو فندق خاص يجمع بين الرجال والنساء على الفاحشة. وذلك إذ يقول الشاعر: "عشرون نسخة أصلية من جسمك النحيل تحمل سقف المعبد الآيل/ والثعبان يسعى/". لا حس هنا ولا شعور ولا خيال ولا نغمة إيقاعية تستثير العاطفة، ولا تفتح حى للحياة فى رموزها الإنسانية .. أجل، "عشرون نسخة من جسمك النحيل".. فكأن المرأة وصويحباتها من صنف واحد، ونسج أخلاقى واحد، واحتراف لمنكر واحد. وهذا ما تشى به جملة: "تحمل سقف المعبد".. أما رواد الحان، أو المقهى المعبد فهم من الشباب المتقاربى "السن".. ولئن اتفقوا فى مشرب الغواية والقصف فإن لكل منهم أحلاما خاصة به: "جيل واحد".

هاهو ذا الشاعر فى: "معبد فيلة"، يسترق حديث إحدى بائعات الهوى؛ فيقول: "خلف صالة الكهان قالت حبيبه لحيى: عودك رنان يا صانع الجثمان". إنه يصور القائمين على حانة بائعات الهوى بأنهم كهان؛ وله الحق فهم الثعبان الذى يسعى للإغراء بالفاحشة.. ومن الغريب أن الشاعر يصور تقارب الذكور والإناث بأنه صادر عن حياء، فأى حياء هو وهى تراوده عن نفسه بغير حياء؛ فتقول له: "عودك رنان يا صانع الجثمان"؟ وهنا يمتزج عيبان: عيب الرمز وعيب الإيقاع فى سوقية ظاهرة. فسوقية الرمز التصويرى فى قوله: "عودك رنان" رمزا لجماله ونضارته وغضارته. أما سوقية الإيقاع فتتمثل فى تعانق الكلمتين: "رنان، وجثمان". فأين التناسق الإيقاعى النغمى وما يضفيه على لمحات الصورة من رونق أخاذ؟ نعم، أين هو؟ أليس من السوقية أن يجئ الشاعر بلفظة: "جثمان" التى لا تقترن إلا بالمتوفين؟ وفجأة ينحرف الشاعر انحرافا حادا ليوصلنا إلى دائرة الاشتراكيين؛ فيقول: "كان رأس بستان الاشتراكيين يثمر تينة مضروبة".. فماذا يقصد: "برأس بستان"؟ أهو زعيم

الاشتراكيين؟ وإن في قوله: "يثمر تينة مضروبة" تصويرا ركيكا ليس فيه من التشكيل التجسيدى الإيحائى ما يدل على خيال واع واقتدار فنى على تشكيل الرموز.. "يثمر تينة"؟ ولماذا التينة؟ والتينة مضروبة؟ إن الشاعر يوقعنا فى حرج شديد، فهل نفسر كلمة: "مضروبة" بالفصحى أم بالعامية؟ فهى بالفصحى تعنى الثمرة التى اكتمل نضجها، وبالعامية تعنى الثمرة الفاسدة. ويبدو أن الشاعر قصد المعنى العامى للتعبير عن الفساد والانحراف.

وأخيرا ينطق الشاعر صاحبته بعبارات متنافرة، فلا تصوير لخالجة نفسية ولا تعبير مستقيم عن انفعال حى.. قالت له صاحبته من قبل: "أنا لك لبؤة".. ثم أنزلها منزلة الكلبة فقال على لسان صاحبته: "حينما كنت أرقب عابرة تقول لعابر: أنا كلبتك المسقية يا كرنكىُ، ما زال العالم ملكا لغمزتين".. ولفظة: "مسقية" من قاع السوقية، ومعناها: التى سقيت حتى صارت من الحيوانات الضالة.

ولكن لماذا نسب الشاعر إلى الكرنك؟ وما دلالة "الغمزتين" هنا؟ وإذا شئنا أن نقيم رابطة أو علاقة تصويرية بين "الغمزتين" والعالم، فعلى أى شكل تكون؟ وإذا استطعنا إدراك الشكل فهل يا ترى سنفهم رمزيته المقصودة ولو على التخيل الأسطورى؟

ولا أدرى كيف تسامت الكلبة إلى مقام الربة المصرية القديمة "إيزيس"، فقال الشاعر أو قالت كلبته: "وإيزيس أحلى أسمائى".. ولماذا "إيزيس" أحلى أسمائها؟ ليس هنا لمحة واحدة يمكن أن توحى بأن لها صلة بالربة "إيزيس". ثم تقول المرأة اللبؤة الكلبة على لسان الشاعر: "خذ القمح إلى المعوقين واعطنى سنبلة أغطى بها فرجى".. فإلى أى شئ ترمز السنبلة هنا؟

وهكذا .. وهكذا ..

يغرقنا الشاعر فى مور من الرموز الغامضة .. لفظا ومعنى وشكلا وتعبيرا ...



٤

عبد العظيم ناجى

من خير القصائد التى تجسد شاعرية عبد العظيم نـــاجى، قصيدتـــه: "البيت المنصوب[١] على قرون الأيائل".. وقـــد جـــاء بناؤهـــا مـــن خمـــس مقطوعات لكل منها عنوان خاص بها، وهى:

* السقوط على المؤخره.
* حوار مع ببغاء ميت.
* صوت هتاف ثان.
* صوت هتاف أخير.
* فطيرة الموت.

وقد وقع اختيارنا على المقطوعتين: "الثالثة والرابعة" لأنـــهما أكـــثر شمولا وثراء بالصور وأدل على الشخصية الإبداعية للشاعر عبـــد العظيـــم ناجى.

* * *

مقطوعة، صوت هتاف ثان:

"نحن صوت الدخان

قرقرات النراجيل .. تهويمة الحجر المتفـــائل .. نحـــن عصـــا النقـــرزان .. ضحكات الفناجين فوق صحون النحاس القديمة .. أغنية الأوجه الخشبيـــة .. احتضار الربابة فوق ذراع الغناء الرمادى .. إطرافة المشربية ..

---

[١] مجلة "إبداع" عدد ديسمبر ١٩٩٢.

نحن صوت الحصان العجوز .. غناء اللجام المزركش ..

والرشمة الذهبية.

نحن صوت من البوص .. والقطر .. والخيرزان

قد أتينا نجرجر أفراحنا .. نتأبط كومة ألحاننـا .. نمتطـي صـهوة الفـرس الفولكلور..

قد أتينا نقدم للمهرجان

رقصة الأراجوز الصغير".

* * *

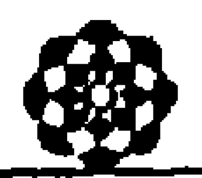
مقطوعة، صوت هتاف أخير:

"ونحن الجشاء الذى يتطاير .. كى يتصاعد .. كى يتكاثف .. كى يتقصـد .. كى يتخدد .. كى يتحلب .. كى يترسب .. يتحول أنبوبـة تقـذف الرمـل .. سحاحة تقذف الشوك والصدف المتكلس فى الرئتين .. غناء المذبـات وهـى تهش الذباب عن الشرق .. عن وجهه الكستنائى .. عن شجـر البرجوازيـة الوطنية ..

* * *

لا أقول عن عنوان القصيدة: إنه عجيب .. أو إنه مدهش .. أو إنـه مثير .. ولكنه شاذ. ولا نريد أن ننساق وراء نزعة التأويل، فمن التأويل مـا هو مضلل، يضلنا عن سواء الحق ويفسد تصورنا للرمز الذى يومـئ إليـه الشاعـر. وحسبنا هنا السبيل الوسط أو السبيل القصد لنقـى أنفسـنا مظنـة التجنى والاعتساف المتهم.

"فالبيت المنصوب" شئ معروف ومشهود، ويجريه الناس فى معاشهم فلا غرابة إذن ولا شذوذ. أما أن يكون "البيت منصوبا فوق قرون الأيـائل"، بالـذات فهذا هو عين الشذوذ. فالأيائل حيوانات برية ذات قـرون متشعبـة وهى موجودة فى برارى وسط أفريقيا .. فما الذى طوح بخيال الشاعر إلـى



هنـــاك؟.. وإذا عَنَّ لخيال الشاعر أن يتصور أن الحيوان استطاع أن يبنـــي بيتًا فوق قرون الأيائل، فكيف يبنيه وهي المتشعبة التي لا تصلح لبناء؟ وكيف يضمن سلامة البناء وبقائه والأيائل دائمًا في نطاح واحتراب واندفـــاع هنـــا وهناك؟ .. هل يمكن تأويل: "البيوت المنصوبة على قـــرون الأيـــائل" بـــأن صروف الحياة مما لا تستقيم على حال ولا تثبت على منوال. فهي أبدًا فـــي اضطراب لا ينتهي وتغير لا يتوقف، أو بلغة الفلســـفة: "فـــي صـــيرورة لا متناهية".. ربما!!

وهكذا جاء الغموض من العنوان...

ونبدأ من استهلال القصيدة الذي لم يجعل له الشاعر عنوانًا؛ فقد جاء فيه:

"إوزة الشرق الخلاسية

تبيض فوق الماء

تغمس في شريانه منقارها .. تكشف للسماء عن عورتها ..

تغيب في ديمومة .. غيبوبة صوفية".

لقد استوقف بصر الشاعر كما استوقف خياله هذا المنظر الجميل:

"إوزة خلاسية"، أي جمعت بين اللونين: الأســود والأبيــض .. مــن طبيعتها أنها تبيض فوق الماء، وتغمس فـــي شريانـــه، أي مجـــرى المـــاء منقارها.. وهنا فلا عجب ولا شذوذ، ولكن الشذوذ حقًا هو أن يجعل للشـــرق إوزة خاصة به وحده لا يشاركه فيها غرب .. فهل قصد الشاعر شيئًا بـــإوزة الشرق الخلاسية؟ وهل إوز الشرق كله خلاسي أم أن الخلاسية صفة خاصـــة بهذه الإوزة بالذات؟ ولماذا تبيض فوق الماء؟.. يظـــهر أن المـــاء والبيـــض يرمزان إلى شئ.

وفجأة ترفع الإوزة منقارها من الماء وتنظر في الســـماء كمـــا هـــي حركة الطير في شربه. ولكن الشاعر جعل لها قصدًا آخر من رفْع منقارهـــا

هو أن: "تكشف للسماء عورتها".. إذن فكشف العورة هو شغلان لبعض الناس فذلك عندهم هو: "الوجد الصوفى" الذين يسعون إلى الفناء فيه .. أجل، "تغيب نفوسهم فى ديمومة .. غيبوبة صوفية".

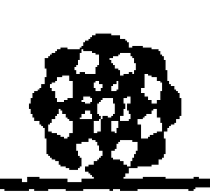
* * *

يقول الشاعر فى مقطوعة: "صوت ثان":

"نحن صوت الدخان قرقرات النراجيل .. تهويمة الحجر المتفائل .. نحن عصا النقرزان".

فحين يقول شاعر بوحى من وجدانه سواء كان فى ثورة ذاتية أم ثورة اجتماعية: "نحن صوت الدخان"، فإننا نجد الرمز هنا عميقا ثريا "فالصوت"، قد يكون صوت الإرادة الحرة وهى تدعو المظلومين والمخدوعين والمقهورين إلى أن يتبصروا حالهم وينظروا فى مآلهم. و"الصوت" هنا قد يكون صوت الاستجابة لنداء إرادة الحرية، أو صوت التآصر والتظاهر لمواجهة الفساد. ولكننا لا نجد أنفسنا أمام ثوار أحرار، ولا مع ظلمة أو مظلومين .. فأين نحن إذن؟ وماذا نشهد إذن؟

هنا توضح الجملة الثانية المشهد بكل عناصره الحوارية فتقول: "قرقرات النراجيل .. تهويمة الحجر المتفائل .. نحن عصا النقرزان".. إذن فنحن أمام مشهد لأناس اجتمعوا ليقرقروا، أو يكركروا فى النراجيل كما سبق أن أعلمنا "أدونيس" هى فى مفردها: المداعة، أو الشيشة، أو الجوزة. وإذ ينعقد الدخان فوق أدمغة رفقة "الجوزة" فقد أصبحت أصواتهم هى صوته الذى يخرج من ذوب كركرات "الجوزة، .. أجل، نحن أمام مشهد أناس يتعاطون الجوزة فيما بينهم وقد بلغ بهم انبساط البهجة المفراحة أقصاه حتى أصبحوا فى حالة من الغيبوبة المخدرة التى لا ترى من خلال الوعى الذاهل عن الواقع سوى "الحجر". وهو الذى يوضع على الشيشة وترص عليه جمرات يوضع عليها التبغ أو ما يحل محله. هذا "الحجر" أصبح فى عين

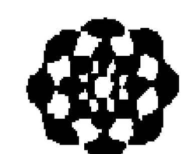


المتعاطين "للجوزة" في حالة تهيام بالمادة التي وضعت على الجمر .. وليس هو كأي تهيام ولكنه التهيام النزق الذي يشعر صاحبه وكأن الدنيا قد صفت له في حاضرها ومستقبلها. وأن الحياة فيها هي حياة اللهو والطرب؛ وإنها لحياة التفاؤل الذي تجسد في "الحجر".

فمن هم أولئك الأصدقاء الذين يغنون موشح: "قرقرات النراجيل"؟ إنهم الذين لا تفارق أيديهم عصي "النراجيل" فيقول الشاعر: "تحن عصا النقرزان". وتحار الشخصية السوية في تفسير هذه الجملة؛ فقد قال الشاعر: "تحن صوت الدخان" .. ثم قال: "تحن عصا النقرزان"، هذا على اعتبار أن كلمة "النقرزان" معروفة عند كثرة من الناس. فما دلالة العصا هنا؟ وما دلالة "النقرزان"؟ هل هي العصا التي يضرب بها العازف على مجموعة من الطبول؟ أم أنها عصا النراجيل التي تصدر منها الكركرات؟ هذا تصوير يقربنا جدا من مشهد أولئك المدخنين.

ولقد أجاد الشاعر تصوير "سيناريو" المشهد حيث عرض لنا حركات الآلات والأدوات التي حكمت دراما النراجيل والصحاب يقرقرون.. فقال: "ضحكات الفناجين فوق صحون النحاس القديمة .. أغنية الأوجه الخشبية .. احتضار الربابة فوق ذراع الغناء الرمادي .. إطرافة المشربية".

فالصورة الأولى التي قال فيها: "ضحكات الفناجين فوق صحون النحاس القديمة"، فيها شئ من الطرافة والسذاجة والتلقائية، وإن كنا لا نجد فيها شيئا من عمق الرمز. فمن اليسير على أي من كان أن يصف الفناجين وهي فوق صحون النحاس القديمة بأنها تضحك .. إنها تضحك لحسن رونقها أو لنظافتها، أو لما تحويه من شراب يناسب الجلسة.. ثم تقول الجملة الثانية: "أغنية الأوجه الخشبية" .. وأول ما نحسه من هذه الجملة أن التعبير فيه خشونة منكرة: أوجه خشبية؟! فإلى أي شئ ترمز؟ ولكننا نجد كلمة "أغنية" فيحيرنا شأنها، هل للأوجه الخشبية أغنية؟ هذا إذا فرضنا أننا فهمنا



دلالة الأوجه الخشبية.. وكيف تتفق الأغنية مع الأوجه الخشبية؟ بل كيف تتفق الأوجه الخشبية مع "تهويمة الحجر المتفائل"؟ بل كيف تتفق الأوجه الخشبية مع قرقرات النراجيل؟

التفسير الأقرب إلى المعقول أن دخان النراجيل أفقد المجتمعين وعيهم حتى أصبحوا خشبًا مسندة يتغنون بما لا معنى له ولا ذوق فيه.

ثم تأتى الجملة الثالثة بسمات جديدة لذلك المشهد النراجيلى؛ فتقول: "احتضار الربابة؟ هل معنى ذلك أن الربابة لا تبعث إلا أصواتًا محزونة؟ .. وإلى أى شئ تشير الجملة الثانية: "فوق ذراع الغناء الرمادى"؟ هنا لغز شديد التعقيد. ولعل التعقد الأشد والنفور الأبعد يأتى فى الجملة الثالثة التى تقول: "إطرافة المشربية" .. إننا لا نعرف ماذا تعنى هذه الجملة بالذات، ولا ماذا تصور، ولا العلاقة التى تربطها بالغناء الرمادى والربابة المحتضرة؟!

هلا قلنا: إن احتضار الربابة يصور الأوجه الخشبية _ وهى أوجه الصحاب _ وقد فقدت وعيها. فلم تعد تعرف إن كانت تغنى أم تنظر من مشربية عمرها ألف عام.

ويفاجئنا الشاعر بحقيقة المكان الذى شهد واقعة قرقرة النراجيل؛ فيقول: "نحن صوت الحصان العجوز .. غناء اللجام المزركش .. والرشمة الذهبية .. نحن صوت من البوص .. والقطر .. والخيرزان"..

إن هذه الألفاظ المرصوصة لا تعنى سوى مدلول واحد فحسب هو أن حادثة قرقرة النراجيل وقعت فى "اصطبل". فكان أن تغنى الصحاب بصوت الحصان العجوز .. وبأصداء اللجام المزركش، فهى النغم الأصيل. أما الرشمة الذهبية فلم نعرفها إلا من حوذى قال إنها الحلية الذهبية التى تزين صدر الفرس. ومن العجيب أن يصف الشاعر "مقامات" صوته ورفاقه بقوله: "نحن صوت من البوص .. والقطر .. والخيرزان".. لا أقول ما الذى ترمز إليه هذه الكلمات؟ بل أقول: ما معناها فى الجملة؟

ومن عجائب التصوير أن يعبر الشاعر عن حالته النفسية وهو ذاهب مع رفاقه إلى مكانهم المفضل؛ فيقول: "قد أتينا نجرجر أفراحنا .. نتأبط كومة ألحاننا .. نمتطى صهوة الفرس الفولكلور".

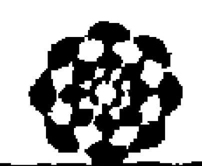
وهكذا، ابتذال في التصوير: نجرجر الأفراح؟ وأصبحت الألحان كومة يتأبطونها؟ ثم ما هو ذلك الفرس الفولكلور؟ وكيف كان يرقص بهم رقصة الأراجوز الصغير؟ كل ما نستطيع أن نقوله: إنهم ذهبوا راكبين "حنطورا" فهو الفرس الفولكلور والذى فى خطاه رقصة متميزة أسماها الشاعر "رقصة الأراجوز الصغير.

والحق أننا نتأول: "رقصة الأراجوز الصغير"، لأننا لا نعرف على الحقيقة أو علي المجاز ما يراد منها.

* * *

ثم نصل إلى المقطوعة الثانية وعنوانها: "صوت هتاف أخير". ويظهر أن للتسمية نصيب من الأحداث التى وقعت. فإذا وصف الشاعر نفسه وصحبه بأنهم: "صوت الدخان .. وعصا القرزان .. وصوت الحصان . وصوت البوص .. والخيرزان" وهم من خلال ذلك يدخنون ويأكلون فلابد من أن تحدث عملية الهضم فى معدة كل منهم. فتجشأوا ولكن جشاءهم ليس من صنف جشاء سائر عباد الله. إنه جشاء مفتون بالدخان إلى حد الغيبوبة _ تتطاير منه شظايا من الطعام الذى لاكته الأفواه فخرجت على تواتر إيقاعى له ألوانه، وله أنغامه، وله أشكاله .. وله تحولاته التى لا يستطيع أمهر الفنانين الرسامين أن يتخيلها.

وهكذا صدر عن الوعى المعلق بين دخان النراجيل، وبين ضحكات "الفناجيل"، "صوت هتاف أخير"، فكان: "ونحن الجشاء الذى يتطاير .. كى يتصاعد .. كى يتكاثف .. كى يتقصد .. كى يتخدد .. كى يتحلب .. كى



يترسب .. يتحول أنبوبة تقذف بالرمل .. سحاحة تقذف الشوك والصدف المتكلس فى الرئتين".

ولا يحسبن أحد أن الشوك والصدف المتكلس فى الرئتين، مما يستهان بشأنه لأنه غناء!!

غناء ماذا؟ إنه: "غناء المذبات (أى صوت المنشات) وهى تهش الذباب عن الشرق .. عن وجهه الكستنائى .. عن شجر البرجوازية الوطنية".

هكذا أفاق المدخنون على أصوات المذبات وهى تهش الذباب .. وإنها لمأساة ...

٥

عبد المنعم رمضان

اخترنا للشاعر عبد المنعم رمضان قصيدته العصماء، والتى ليس لها نظير فى تاريخ الشعر الحديث كله .. وعنوان القصيدة: "أنت الوشم[١] الباقى".. وقد جاءت على هذا النحو:

الجغرافيا
أن تجلس فوق الجبل
وتقطف عطرا
تبنى كوخا من ورق الأيام
وترمى صوب السهل حذاءك
تعطى للأسفلت حقيقته
للريح بقاياها
وتلم رذاذ الليل
تكومه
وتبص عليه
وتشهد مخلوقات تسعى
فيكون التاريخ
يعلمهم آداب الحب
وفقه اللغة

---

(١) نشرت بمجلة: "إبداع" عدد ديسمبر سنة ١٩٩٢.

وأن صباحا آخر

يرشح من جفنى

سيكون صباحا كالأرجوحة

يخرج فيه الخلق على ما ألفوا

يجتمعون أمام فوانيسى:

شعبـــان

وبهـــو

وملائكـــة

لا أدنيهم مـــنى

وأعلمهم أن نساء جمع امراة

العاشق: حين نصير عجائز نصبح ممحوين

العاشقة: ومتزنين

العاشق: سوف يقيم الله بناء رحبا

تحت المقبرة البحرية

العاشقة: وينفخ فى أجداث الموتى

ينبعثون رجالا فى صف

ونساء فى صفين

العاشق: وينادى يا أبناء الله

يجيب الجمع: نعم

العاشقة: ينادى يا فتيات الله

يجبن: نعم

العاشق: وإذا نادى يا رمضان

يكون الجمع حليفا للنسيان

إيها

أو ها

تشبه مالا نقدر أن نكتبه

امرأة لا تنحل

فننظر فى عرجون عناصرها

ونقول:

العضو الناشز تحت فضاء البطن جميل

هذا ما سواه الأب الله

نقول:

امرأة أولى ليست توضع

جنب امرأة ثانية

ثالثة

ليكون نسيجا

هذا الفــرج

وهذا الفــرج

اعتصموا بسراويل

وغــازات

ومناشــف

واستيقاظ خالص

كان الفرج ينام وحيدا إن أدركه النوم وحيدا

أو يتغطى بالأحلام إذا ما حن

ساقا فوق الأخرى

ينتزع الأشواق جميعا

كيما تصعد فى ناموس الكون

وتذبح ظلك

تأكله إن جعت

وتصنع مما يبقى رائحة طيبة تكسو العانة

أنت الآن وحيد

لا تختلس النظرة خلفك

واحفر نفقًا فى أعضائك

لا تتعجل دمك

ودعه يرفرف

وإذا رفرف اصنع منه شموعًا

عندئذ ستمر الروح

وتولـــج

أنت ستمعن فى إيلاجك

تضع الوحدانية فى رئتيك

وتكشف عنك غطاءك

تستأنى لتكون أمام القبة

قوسك مشـــدود

لا

لا تقتل من أحببت

اجرحه فقط

واهبط بمياهك سوف يطيب الجرح

لتجرحه ثانية

ثم تطوّف خلف يديك على ردفيك

ومرات فى الخيال، لعلها للسب هنـــا، ولآخـــر ســبقته فـــى الدرجة، انظر ثانية، على الجانبين عسكريان، الأول أعـــزل يقف فوق هوة، والثانى يعتمر خوذة، إنهما لا يؤديان التحيـــة

لأحد، فقط يحرسان من بينهما، قد يغيب الأعزل لأنه غير مسبوق ومفتوح على الفضاء، فإذا غاب لا تخمن شيئا، ربما المرأة تابعة أو متبوعة والالتصاق غير متكافئ، أما الثانى المعتمر خوذته، فلا نعيب، لأن خلفه بويضة دائمة الفقس، دائمة الخصوبة.

هل يبقى للمرأة
ميزة أن تتسع
فتكشف ما نخفيه من العورات
وما نبقيه من الزهو الضليل
وتصبح حينئذ مرآة
لو نكسرها
نسقط فوق شظاياها
ونصير شظايا
هل نشتاق إذن
كى نثأر من أنفسنا
أن تتسخ المرأة
أن تتدلى منها كل حبال الحلم
وتعرى تحت الشمس
وتنمو فى أنحاء غوايتها
أشجار الجنس
بغير طيور تمسح عنها
بعض غبار الوقت
وهل تتسخ
إذا أضجعها فوق حشائشها

فتهــاوت

لم تمسكْهُ

وانتظــرا

أن يطلع من أطرافهما عمال التنظيفات

وصيادو الأحلام

وأن يقتنصوا وقتــا

ممتلئـــــا

بامـــــرأة

قد تستند إلى شوانيتها

ثم تبوح بسر

إن العالم أضيق من أعضائى

* * *

يستهل الشاعر قصيدته(*) فى المقطع الأول بقوله:

الجغرافيــا

أن تجلس فوق الجبل

وتقطف عطرا

تبنى كوخا من ورق الأيام

وترمى صوب السهم حذاءك

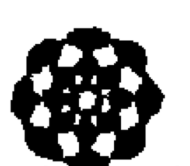
تعطى للأسفلت حقيقته

للريح بقاياها

وتلم رذاذ الليل،

تكوّمه

(*) اخترنا من القصيدة ثلاثة مقاطع



وتبص عليه

وتشهد مخلوقات تسعى

فيكون التاريخ

• • •

بدأ الشاعر هذا المقطع بكلمة: "الجغرافيا"، ثم ختمه بكلمة: "التاريخ".. وحين نقرأ ما بين "الجغرافيا"، و"التاريخ"، نجد أن الشاعر قد أحال الجغرافيا إلى تاريخ وكأنها الجغرافيا السياسية التى تبين للإنسان كيف يسوس حياته ليضمن بقاءها واستمرارها فى عقبه .. فا "لجغرافيا أن تجلس فوق الجبل وتقطف عطرا، وتبنى كوخا من ورق الأيام"..

والكلام هنا عليه مسحة من الرصانة والرقة والرمزية. غير أنها رمزية مضطربة متنافرة؛ فإذا كانت الجغرافيا أن تجلس فوق الجبل وتقطف عطرا، فأى جبل هو؟ هل هو رمز على الكفاح والنضال أم أنه رمز على أن صاحبة الوشم هدف عزيز المنال؟ لكن، هل يقطف العطر؟ طبعًا، لا، ولكن الشاعر أراد بالعطر هنا ذوب الاشتهاء وخلاصته. فالاشتهاء هو كوخه ودنياه التى يحيا بها ولها.. ثم يقول الشاعر: "وترمى صوب السهل حذاءك".. فالسهل يتناسب جغرافيا مع الجبل كما يتناسب الكوخ تاريخيا مع الأيام .. ولكن هل هو "السهل" حقيقة أم أنه الفراغ الذى يكون بحجرة النوم فيخلع المرء به نعليه عند الاستلقاء على فراشه؟ وإلا فما هى علاقة السهل بالحذاء؟

... ثم تتوالى ومضات من الألغاز: فرمى الحذاء صوب السهل يعطى للأسفلت حقيقته؛ فأى أسفلت هنا ونحن فوق جبل نبصر منه السهل؟ وما هى الحقيقة التى يعطيها الحذاء للسهل؟ وحين يقول: "تعطى للأسفلت حقيقته وللريح بقاياها"، فأية ريح هى؟ هل هى ريح الاشتهاء الحيوانى؟ وأية بقايا للريح يعطيها له؟

ثم يقول: "تلم رذاذ الليل"، فأى ليل؟ وأى رذاذ؟ وكيف يلم؟ هل هـــو الاستجماع؟ لعل كلمة "تكومه" تعنى ذلك .. ثم يقول: "وتبص عليه"، أى أنـــه متى ما حقق رذاذ الليل وكومه فإن عليه أن يبص عليه، أى ينظـــر إليـــه .. ونلاحظ أن الشاعر جاء بكلمة: "تبص"، بمعنى: "تنظر" وهذا استعمال عـــامى وهـــو خطأ فى اللغة، ولكن يظهر أن الشاعر يلون كلامه بألوان فولكلوريـــة .. المهم: أنه متى نظر إلى الرذاذ الذى كومه فإنه يرى مخلوقـــات تســـعى. والمخلوقات هنا هى الجراثيم الأولية للمخلوقات التى تنشأ بعد ذلـــك لتكـــون التاريخ.

على أية حال سوف نستبين ما يقصده الشاعر من الرذاذ والمخلوقات فيما يعلن عنه بعد ذلك .. ولعل التنافر بين الرموز الغامضة هنا نـــوع مـــن التغطية المؤقتة.

* * *

إن التاريخ، أو الرذاذ، أو المخلوقات التى يتكون منها هى التى تعلـــم الناس آداب الحب، وفقه اللغة: والآداب قواعد وقيم .. والحب نداء الحياة إلى الأحيـــاء .. وفقه اللغة دقائق وأسرار .. فأى آداب، وأى حب، وأى فقه، وأى لغة؟

هنا يأتى المقطع الثانى فيقول:

يعلمهم آداب الحب

وفقه اللغـــة

وأن صباحا آخر

يرشح من جفنى

سيكون صباحا كالأرجوحة

يخرج فيه الخلق على ما ألفوا

يجتمعون أمام فوانيسى:

شعبان

وبهو

وملائكة

لا أدنيهم منى

وأعلمهم أن نساء جمع امرأة

كيف تكون نساء جمع امرأة

* * *

فإذا كان التاريخ كما فهمه الشاعر يعلم الناس: "آداب الحب وفقه اللغة"، فإنه يعلمهم، بل يعلمه هو شيئًا آخر: "أن صباحًا آخر يرشح من جفنى".. فما هو الصباح الآخر هنا؟ الصباح فتوة ونضارة وعاطفة متأججة. وحين يكون الصباح "آخر"، فهو الصباح الذى لم يسبقه صباح فى فتوته. ولذا فإنه يضغط على دوافع الشاعر ضغطًا عنيفًا حتى يرشح من جفنه؛ فقال: "يرشح من جفنى".

والجفن رمز الرؤية، بل رمز الاشتهاء والرغبة، فلماذا لا يكون قلقا متوترًا؟ أجل، "سيكون صباحًا كالأرجوحة". والأرجوحة رمز للقلق، والقلق توتر يعانى المرء فيه الخوف من الغد والرجاء فيه، بل الخوف من اللحظة الحاضرة. فكأن الناس جميعًا يعانون أو يكتوون بهذا الصباح فإذا هم ينطلقون محطمين ما ألفوه واعتادوه. وما ألفوا سوى التقاليد وآداب الحياء .. أجل، "سيكون صباحًا كالأرجوحة يخرج فيه الناس على ما ألفوا".

فماذا يصنعون إذن؟ هنا يقول الشاعر:

"يجتمعون أمام فوانيسى _ شعبان، وبهو، وملائكة".. والفوانيس رمز الضوء الخافت الذى يثير مشاعر الأشجان.. وهنا يوارى الشاعر قصده باستخدام ألفاظ تشى بمعان تصرف الإدراك عما يُراد منها. فربما ظن البعض أن كلمة: "شعبان"، تعنى شهر شعبان، أو تعنى شعبين: شعب مصرى وشعب

سوداني مثلا. ولكنها تعنى شعب الذكور، وشعب الإناث من أبناء آدم.. و"البهو"، لعله صالة الحفلات الماجنة التى يختلط فيها الرجال بالنساء.. و"الملائكة"، لعلهم أولئك الذين يقومون على راحة "الزبائن" لتهيئة جو الفتنة لهم حيث المرح الماجن. ثم تأتى جملة: "لا أدنيهم منى"، للتعمية من جانب وللدلالة على التاريخ الذى يعرفه الشاعر ولا يقربهم منه .

وهنا تظهر حقيقة "الشعبين"؛ فيقول الشاعر: "وأعلمهم أن نساء جمع امرأة .. كيف تكون نساء جمع امرأة".. وفى الجملة الأولى معنى أن نساء العالمين "صنف" واحد، وجنس واحد لا تتفاضل امرأة على أخرى. أما الجملة الثانية فهو يبدأها بـ "كيف". والكيفية هنا إيحاء بأن الغريزة الجنسية هى التى تتحكم فى المرأة فهى تنشد شهوة الرجل ولا شئ سوى ذلك.

* * *

ولا يتركنا الشاعر نحدس برموزه الجنسية فهو يأتى فى المقطوعة الثالثة بمشهد حوارى يبرز فيه ما توهم أنه هواجس النساء، أو هواجس المرأة.، فقال:

العاشق: حين نصير عجائز نصبح ممحوِّين

العاشقة: ومتزنين

العاشق: سوف يقيم الله بناء رحبا

تحت المقبرة البحرية

العاشقة: وينفخ فى أجداث الموتى

ينبعثون رجالا فى صف

ونساء فى صفين

العاشق: وينادى يا أبناء الله

يجيب الجمع: نعم

العاشقة: ينادى يا فتيات الله

يجبر: نعم

العاشق: وإذا نادى يا رمضان

يكون الجميع حليفا للنسيان

إيها

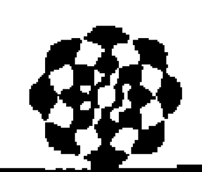
أوها

تشبه مالا نقدر أن نكتبه

* * *

الشاعر هنا يغمض فى جمله وعباراته وألفاظه؛ لا لمجرد الإغماض فى معنى عزيز نبيل تضطرب به نفسه أو تعانيه ذاته فى تسام على أوطار الجسد ونزغات الفتنة. ولكن الإغماض هنا غلالة رقيقة تفصح عما ترين عليه صراحة وبغير مواربة. وكأنها تضرى وتغرى، بل تسعر الشهوات فى النفوس. ومن ثم جاء الاجتراء على الاسم الأعظم لله جل شأنه وجعله هو المسعر لشهوات الجنس فى عباده.. فكان الحوار الذى أنشأه الشاعر بين العاشق والعاشقة وهى تقول: "هيت لك"، ويقول لها: "وأنا لك".. ولقد قال العاشق محذرا من ذهاب الشباب بغير إشباع لأوطار الجسد: "حين نصير عجائز نصبح ممحوين".. وترد عليه العاشقة: "ومتزنين".. أى أن تجربة العمر وحنكة السنين تصبح عجزا: "عجائز"، والعجز محو: "ممحوين".. والمحو هنا يعنى عدم القدرة على مقارفة "الجنس"؛ ولذا فإن الحكمة أو الاتزان: "متزنين"، لا تعنى سوى العجز عن المقارفة الجسدية.

ثم يهيئ الشاعر "البهو" الذى سيلتقى فيه الزبائن ودعاهم ليكونوا ملائكة. فقال العاشق: "سوف يقيم الله بناء رحبا تحت المقبرة البحرية". هنا تجديف فى حق الله جل شأنه فقد جعله الشاعر يقيم "بناء رحبا".. وتأتى كلمة: "سوف"، لتدل على الإعداد والتهيئة. لكن ما هى حقيقة البناء الرحب الذى رمى إليه؟ وما هى حقيقة المقبرة البحرية التى يقوم البناء تحتها؟ وما هو

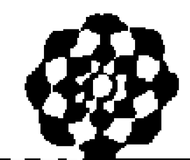


المقصود بالمقبرة؟ بل ما هو المقصود بأن تكون المقبرة بحريـــة؟ .. أنـــا لا أعرف ..

ثم تكمل العاشقة كلام العاشق فتقول: "وينفخ فى أجـــداث الموتـــى .. ينبعثون رجالا فى صف ونساء فى صفين".. والدلالة الرمزية لكون النســـاء ضعف الرجال، أن النزو بين تلك الحيوانات الآدمية سيكون ضاريا وحشيا. ثم يبلغ التجديف غايته فى تصوير أولئك المتنازين، أو المتزانين وهم يتـــهيئون للمباضعة فيقول الشاعر على لسان العاشق: "وينادى يا أبنـــاء الله .. يجيـب الجميع: نعم".. فترد العاشقة: "ينادى يا فتيات الله .. يجبن: نعم".

ثم يأتى الشاعر بما هو طعن صريح فى الإسلام عقيدة وشريعة فـــى جسارة هى الهذاء بخصائصه وظواهره، فيقول على لسان العاشق بل علـــى سلان الله تقدست ذاته: "وإذا نادى: يا رمضـــان .. يكـون الجميـع حليـف للنسيان"..

وشهر رمضان هو شهر الصيام الذى تكبح فيـــه الشـــهوات وتكـــون العبادة فيه هى عمل المسلمين. ولكن الشاعر يسخر من كل القيـم الأخلاقيـة والروحية فيقول: إن البشر أمام شهوات الجسد لا يعرفون حياء، ولا عفة، ولا آصرة إنسانية ولا صلة رحم توجب الطهر والصون من التبذل والامتـــهان.. فإذا الجميع ينسى، وإذا الجميع يصرخ صراخا هستيريا، وهو يشبع جوعـــات الجسد فيقول ما سطره الشاعر فى خاتمة هذا المقطع وهو مالا نجسر علـــى تكراره.



الفصل الثالث

من شعــراء الحضــارة

١
أنــس داود

نستهل شعراء الحضارة بالشاعر أنس داود ...

ونمثل له بقصيدته: "عندما ذبحوا البلبل" .. فهي في تقديرنا صـــورة صادقة لشعر الحضارة .. فمع القصيدة ...

القصيــدة

ذبحوا البلبل

واغتالوا _ مع الفجر _ يمامه

لم يعد فى الغابة السوداء

إلا وجه بومه

- صاحبى

هل أبصرت عيناك لون الدم

- ماذا؟

(وجهه الأصفر لا يعطى

سوى شبه ابتسامه)

- أفق الآن .. أميت أنت؟

أم تسعى بأرض الله أبصر لون الورد،

فى غد .. طفلك إن أبصر لون الورد،

أو غنى العصافير هيامه

عنق الوردة لن ينجو

وفى وجهك

يلقون بجثمان العصافير .. قمامه

- صاحبى .. أنت ذكى

وندى القول،

قراء لأخبار النبوءات،

وتاريخ الحضارة

* * *

هل ترى ما فعل الوحش؟

إلى أين ترانا نتطور؟

آه .. فسرْ لى ماذا تتصور

(هكذا حاولت أن أوقظ للمغزى اهتمامَهْ)

شاح عنى

كان قد شاخ

ولفّتْ عنكبوت الليل

روحًا علك اليأس

وغالته السآمهْ

* * *

صاحبى الآخر

نجم فى سماء الفكر

دوما يتخطر

حول سرب من الأشياع

ألوان، وأنواع، ومنظر

قلت: يا ... (بادرنى)

- ثرثر البلبل أكثر

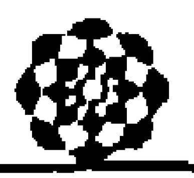
كان طاووسًا، وتياهًا

وراع الناس ما أفشوه من فكر

لماذا يكسر الجره

والجرة ميراث رقيق

وكنوز الحلم فى الجرة خبءْ



فلماذا يتجاسر

أمن المعقول أن يفلته القناص؟

ماذا يتصور!

(ومضى عنى وقد حل جميع اللغز)

ألقاك على النيل

(وفى يمناه منديل معطر)

أصرخ الآن أرج الكون

ماذا يبتغى البلب

أبكى أم غنى

فى الميادين التى تضحك منى

دمه الطاهر آلاف من الطير

مناقير برأس، جثث قتلى

على مخدع أوهامى

وفى بؤبؤ عينى

هى تسقينى وأسقيها

ومن النازف قارورة حزنى

هل أنا المصدوم وحدى

هل أنا المجنون .. هل أمضى

إلى نهر بعيد ..

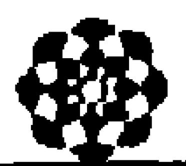
أم ترى أنسج أكفانى

وأستدعى رؤى الجن لدفنى

أم ترى أبخع نفسى

ذبحوا البلبل واغتالوا الضياء

يا أريج الشهداء



هل ترى الوردة والعصفور ..

في الحقل يتامى

أقبل الآن

فأنفاسك للنور قيامه

• • •

فى تفسيرنا الكلى للقصيدة نبدأ أولا بالعنوان، فالعنوان فى صبغته العامة يشى بأحداث ووقائع لها خطرها ولها عواقبها وتبعاتها. فهو فى نضاره الرمز الكلى للمأساة الإنسانية التى لازمت الإنسان من لدن فجر وعيه وإدراكه لكيانه وخطره إلى اليوم. فحين نحلل العنوان إلى مكوناته الثلاثة فإننا نجد أن كل كلمة قد تضافرت مع الأخرى لتعطى فى مجموعها المتكامل الرمزية الكلية للمأساة الإنسانية أو الموقف الدرامى الكلى للإنسانية .. فكلمة: "عندما"، تعنى ميقاتا محددا له دوره فى سياق التطور الزمانى للإنسانية. وفضلا على هذا فإن الكلمة فى ذاتها تعنى أحداثا ذات وزن وتأثير؛ وقد اجتمع لها من الأسباب المؤثرة ذات الفاعلية البالغة فى تفجير الأحداث. فكأن كلمة: "عندما" تحدد الزمان والمكان والناس ..

ثم يأتى الفعل الماضى: "ذبحوا"، ليحدد الفعل والفاعل معا، وأكثر من هذا فإنها أى هذه الكلمة تصور صراعا دمويا قاسيا انتهى بتغلب القتلة على غيرهم. فهى من ثم تفيد قضايا ومنازعات وحقوقا ومحاولات لاستلابها من أصحابها. وسواء النزاعات والحقوق فهى أصوات تجهر بالحق وتعمل من أجله دفعا للباطل.. ثم هناك أصوات تقابلها، تقاومها، تدفعها عن سبيلها وتتربص بها بين الظلمات وفى الدروب الموحشة. إذن فهذا السجال المتقابل بين الخصوم هو الحوار الأبدى على مسرح الوجود الإنسانى ..ثم تكتمل المأساة فى ذروتها بذبح "البلبل". والبلبل طائر غريد وديع مسالم يعيش فى صفاء ووئام..

هكذا العنوان: "عندما ذبحوا البلبل" مجسدا للتصوير الكلى للقصيدة فى طابعها الدرامى.

فلننظر بعد هذا فى الإيقاعات الكلية التى تتألف منها القصيدة.. وتتألف قصيدتنا الدرامية من مشهدين: المشهد الأول ويتكون من ثلاثة مناظر متكاملة ومتواترة تواترا منطقيا فى تصوير افتتاحية المحنة .. والمناظر الثلاثة هى:

* بداية المأساة
* تشوف محزون إلى الغد
* خاتمة يائسة

المشهد الثانى، وهو جوهر القصيدة وقضية الشاعر فهو يتكون من ستة مناظر هى:

* طبيعة الشخصية التراجيدية للمشهد
* رسالتها
* المخاطر التى تعرضت لها
* حالة القلق التى استولت عليها
* بشاعة المأساة
* تفاؤل يائس

* * *

وقبل أن نعالج هذه القصيدة الدرامية تحليلا وتفسيرا على هامش من التقويم النقدى، فإننا نقرر بداية أن القصيدة الدرامية عند أنس داود ليست عملا مسرحيا كاملا فيه التفصيل المسرحى المعروف. ونعنى بالتفصيل المسرحى التعبير الحوارى الذى يعطى للموقف الدرامى ما يستحقه فى المساحة التعبيرية أو المساحة الأسلوبية. ولقد تميزت قصيدة شاعرنا

بميزات ثلاث لها دورها فى تصوير أفكاره وتصوير مشاعره ومواجده الذاتية وهى:

أولا، الإيجاز المقترن بالحذف والتكثيف والاقتصاد فى التعبير.

ثانيا، موسيقية الوزن مع القافية المنثورة فى نسج القصيدة بما يحفظ لها وحدتها ويمنحها الجو الموسيقى الذى يثرى معانى الأحداث ويستثير الوجدان بفيض من الأحاسيس.

ثالثا، _ وهو ما نفتقده كثيرا عند معظم الناظمين بالشعر الحديث _ البلاغة البيانية الرصينة التى صيغت بها عبارات القصيدة. ولهذا أثره بغير شك فقد خلع على العمل الفنى جدية وجدة وتساميا على الشائع الذى يتعاطاه الشعراء المحدثون الذين يتهافتون بالعبارة إلى حد الابتذال والركاكة.

فلنعالج أولا المشهد الأول، الذى قلنا إنه يتألف من ثلاثة مناظر هى كما سبق أن ذكرنا: بداية المأساة _ وتشوف محزون إلى الغد _ وخاتمة بائسة. فالمنظر الأول يأتى استهلاله بما يشبه النذير المشئوم _ وقد أفلح الشاعر فى تصويره _ منظرا رعيبا داميا تتقبض منه الصدور؛ فيقول:

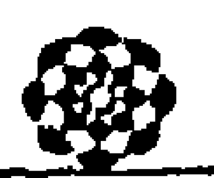
ذبحوا البلبل

واغتالوا _ مع الفجر _ يمامه

لم يعد فى الغابة السوداء

إلا وجه بومه

ونلاحظ هنا الدقة التصويرية فى صفتها البيانية، والتواتر الرمزى للصور .. ففى: "ذبحوا البلبل" إيحاء بعلانية الجريمة التى حققت فعلتها. والذبح دماء تسيل وإنها لدماء الروح، والدماء حياة ونشوء وارتقاء. وإخراس البلبل فيه إهلاك لصوت الحب والبشر والحبور وإهلاك لتطلعات التفاؤل. وإهلاك لإمكانات الحياة فى صميم الإرادة.. ولم يكتف البغاة



بالتجاسر علانية بذبح البلبل بل إنهم أكملوا الجريمة بالعمل فى السر "فاغتالوا _ مع الفجر _ يمامه".. وهنا دقة بيانية عميقة من حيث الرمز المقصود. فالاغتيال هو القتل فى الخفاء، وليس أنسب للاغتيال من وقت الغفلة والدعة والاستسلام، وليس هناك آن من آنات الزمان يتفرد بهذه الصفات سوى آن الفجر. فماذا اغتال البغاة؟ اغتالوا يمامة.. واليمامة رمز الوئام والدعة والسلام، ورمز الطمأنينة ورخاء البال والحنان الهادئ الوديع. وهكذا دمر البغاة كل معانى الحياة. فماذا بقى إذن؟ إن شاعرنا يصور المصير فيقول: "لم يعد فى الغابة السوداء، إلا وجه بومه".

ها هنا رمز لم يشأ الشاعر أن يسفر عنه بشفافية قريبة المفهوم ولكنه أوغل فى الرمزية لا بقصد الإغماض والإغراب، ولكن ليعطى بالإيغال الرمزى كل ظواهر الخراب والدمار، ويعطى للإيغال الرمزى خصائص الحياة الاجتماعية التى تقوضت بها أركان الأمن واختفت بها أواصر التناصر والتظاهر فى العمل والبناء والإعمار. وكذلك شأن الغابة حيث الصراع بين الوحوش الضوارى والكائنات الضعيفة فكيف يكون الحال حين تكون الغابة سوداء؟ فالسواد هنا هو الاحتراب الضارى الذى اختلت فيه موازين القيم. ولم يعد ثمة أمل فى أن يثوب الناس إلى وعيهم أو يثوبوا إلى ضمائرهم. ويكون الرمز الحى ذو الدلالة البشعة هو وجه البومة. هنا رمز دقيق رقيق على أنه فى الغابة السوداء لا يكون ثمة صوت عال سوى صوت المصطرعين وأنين المصروعين.

بعد هذا يظهر شئ من صراحة الحوار فيقول من أعلن عن المأساة: "صاحبى، هل أبصرت عيناك لون الدم؟ فيرد عليه صاحبه: _ ماذا؟ "وهنا تأتى جملة تصويرية للحالة النفسية التى صار عليها ذلك الصاحب؛ فيقول الشاعر: "وجهه الأصفر لا يعطى سوى شبه ابتسامة"... ويحار الفكر فى معرفة سبب اصفرار الوجه وقد رانت عليه شبه ابتسامة: أهو اصفرار الخوف

والوجل؟ أم اصفرار الأسى والحزن؟ أم اصفرار البلادة والخمول؟ وهو ما ننعتـه باللامبالاة .. يبدو أن الأمر كذلك. فقد جاءت كلمة "الصديق النذيـر" بما يعنى حالة اللامبالاة فقد قال زاجرا ومعنفا: "أفق الآن .. أميت أنـت؟ أم تسعى بأرض الله للموتى علامه"..

وقد جمعت هاتان الجملتان توترات اسـتفهامية تعـبر عمـا خـالج "الصاحب النذير". ففيهما استفهام واستنكار وتأنيب ودهشة واستنهاض لهمـة الإرادة. وذلك على نحو من صبغة بلاغية قوية النسج؛ نجد هذا فـى قولـه: "أفق الآن .. أميت أنت؟".

وتتصف بالرصانة حيث تمثلت فيها عناصر الإيجـاز مـن حـذف وتكثيف واقتصاد فى التعبير. وإن كانت لا تبرأ تماما من الغموض المحـير الـذى قد يؤدى إلى انقطاع وجدانى عند القارئ يحرمه مـن استسـاغة مـا يرمي إليه الشاعر. فهل المقصود بالجملة الاستفهامية: "أم تسعى بـأرض الله للموتى علامه؟" أن هذا الصديق الذى غشيه موت اللامبالاة يسعى بأرض الله ليكون شارة للموتى من أمثاله؟ أم أنه يسعى بأرض الله ليكون العلامة التـى صارت إليها أحوال الناس فهم أموات وإن ظنوا أنهم أحياء؟ ربما!!

ننتقل بعد هذا إلى المنظر الثانى الذى نعتناه بأنه "التشوف المحـزون إلى الغد".. والتشوف تطلع، والتطلع محاولة لهتك أستار الغيب ومشاهدة مـا يجرى به من أحداث. فكيف جاء تشوف الشاعر إلى الغد؟ هنا يقول مخاطبـا صديقه:

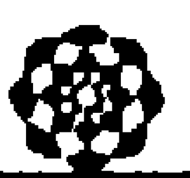
فى غد .. طفلك إن أبصر لون الورد

أو غنى العصافير هيامه

عنق الوردة لن ينجو

وفى وجهك

يلقون بجثمان العصافير .. قمامه



- صاحبى .. أنت ذكى

وندى القول،

قراء لأخبار النبوءات،

وتاريخ الحضاره

فى هذا المنظر جسد الشاعر إحساساته وتصوراته فى ثلاثة رموز تعطى معنى الغضارة والانطلاق والحيوية، وهى: الطفل، والورد، والعصافير. فالشاعر يتطلع إلى الغد بقلب واجف، ومن ثم فهو يحذر صاحبه من ذاته وتطلعاتها وأحلامها فكان بديعا منه أن يصف إمكانات هذا الغد فيقول: "فى غد .. طفلك إن أبصر لون الورد، أو غنى العصافير هيامه".. لكن، هل يقصد الشاعر بكلمة: "طفلك"، طفلا لصاحبه أم أنه يقصد إرادة الفطرة الحية التى ينطوى عليها وجدان ذلك الصديق؟ فالفطرة البشرية تنشد الجمال وتسعى إلى أن تسمع الكون آيات حبها وتهيامها. فكان تصويرا بديعا من الشارع أن يحيط الطفولة. بمظاهر براءتها وغضارتها وحبها للون الجمال والطير الرشيق. فالطفل يهفو إلى الورد ويمد إليه يده، ويناغى العصافير مناغاة التهيام والشوق.

وهنا تكثيف رمزى شديد يتطلب من القارئ يقظة مرهفة وإلا غامت الصور أمام عينيه. وذلك هو الغموض المعنت للفكر والذوق والشعور. يقول الشاعر:

"عنق الوردة لن ينجو

وفى وجهك

يلقون بجثمان العصافير .. قمامه"

فأية علاقة إذن بين الطفل الذى يبصر لون الورد، ويغنى العصافير هيامه، وبين عنق الورد الذى ينجو، وبين: "وفى وجهك يلقون بجثمان العصافير .. قمامه؟".. العلاقة هنا ولو أنها بعيدة هى أن إرادة الفطرة

الإنسانيـــة بإمكاناتها وتطلعاتها، وإدراكها لذاتها تصر على أن تحقق كيانـــها في واقع حضارى. ولكن الصراع سرعان ما ينشب بينها وبين قوى البغـــى والعدوان المرتبطة بها فتحيل حياتها جحيمـــا.. وهنـــا يـــأتى رد الشخصيـــة الأخرى بقولها:

"صاحبى .. أنت ذكى

وندى القول

قراء لأخبار النبوءات،

وتاريخ الحضاره

هكذا عبارات سلسة عذبة، وجلية واضحة. لكن الشاعر المبدع يومئ إلى ما هو أبعد أثرا وأصل طبيعة فى صميم الوجـــود الإنســـانى وهـــو أن الصراع من طبيعة الحضارة الإنسانية.. وتأتى عبارة: "أنـــت ذكـــى ونـــدى القول"، وكأنها تسليم بالواقع الذى يكابده الإنسان العادى.. كمـــا أن عبـــارة: "قراء لأخبار النبوءات وتاريخ الحضارة"، وكأنها إقرار بما يمثله الماضى من أخبار وإرهاصات وتاريخ.

ويؤكد هذه التصورات الرمزية التى نستخلصها المنظر الثالث وذلـــك إذ يقول الشاعر:

"هل ترى ما فعل الوحش؟

إلى أين ترانا نتطور؟

آه .. فسر لى ماذا تتصور

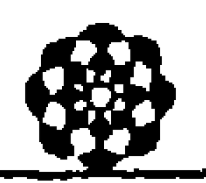
(هكذا حاولت أن أوقظ للمغزى اهتمامه)

شاح عنى

كان قد شاخ

ولفت عنكبوت الليل

روحا علك اليأس

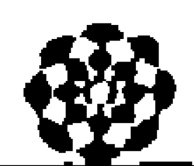


وغالته السأمة"

فى هذه الخاتمة البائسة يأتى التساؤل مرتجفًا أسيفًا لما حدث فيقـــول الشاعـــر فى رمزية قريبة الدلالة شفيفة المغزى لأن الموقف لا يحتمل الإبهام أو الغمـــوض: "هل ترى ما فعل الوحش؟ إلى أين ترانا نتطور؟".. ثم يتساءل فى آهة تجسد وحدها آلام الإنسان فى مكابدته الوجودية؛ فيقول: "آه .. فســـر لى ماذا تتصور".. والرمزية هنا ذات دلالة بعيدة المعنى عن الإدراك العادى. فالتصور يشى بالتعقل، والتعقل تفسير، وفى التفسير معرفة بالعلل والبواعث.. ثم تأتى جملة: "هكذا حاولت أن أوقظ للمغزى اهتمامه".. وهى فى تقديرنـــا نافلة ليس لها ما يسوغها ولاسيما أن الحوار بين الشاعر وصاحبه متواتر فى ألغازه ورموزه وكل منهما يدرك ما يشير إليه الآخر. إلا إذا كـــانت صنعـــة الكتابة المسرحية قد غلبت على الشاعر فهو لا يفتأ يشير إلى ما يقصده فـــى صورة ملحوظات وتنبيهات علىً القارئ يفيد منها أو المخرج المسرحى يفيـــد منها.

ثم تأتى الخاتمة البائسة فى صورة بشيعة رعيبة استطاع الشـــاعر أن يصورها فى تراكب نفسى وجودى متكامل فى رموزه؛ فهو يقول: "شاح عنى .. كان قد شاخ.. ولفَّتْ عنكبوت الليل _ روحًـــا علـــك اليـــأس .. وغالتـــه السأمة"..

فأن يشيح عنه: "شاح عنى"، فهذا معناه ازورار مزاجه من الضيـــق المبرح، أما أنه "كان قد شاخ"، فهو لم يبلغ مرحلة الشيخوخة، ولكنه التـــاريخ الحضارى المتمثل فيه بأحقابه وأنيسه تظهره وكأنه خبر الحيـــاة منـــذ فجـــر تاريخها إلى اليوم فكأنه قد بلغ الشخوخة التى لم تعد بحاجة إلى خبرة جديـــدة أو معرفـــة جديدة.. وهنا يصور الشاعر لباب المصير الذى انتهت إليه الروح وذلك على نحو من تجسيد المعانى الذاتية فى رموز نحسها وندركها وكأننـــا نشهدها أمامنا تتضور ألمًا. "ولفَّتْ عنكبوت الليل روحًا علك اليـــأس وغالتـــه



السأمه".. فعنكبوت الليل قد لفت الروح، وما هو عنكبوت الليل؟ أليست هى ظلمات البغي والفساد التى تكبل الناس بأوزارها؟ وإذا صارت الروح إلى هذا المناص فلن يكون لها ثمة زاد تقتات عليه سوى أن تمضغ اليأس.. "روحا علك اليأس" .. وإنه لمن المنطقى آنئذ أن ينتهى أمر الروح إلى بوار فقد "غالته السأمه"..

هكذا جاء هذا المشهد على نحو درامى، ولعل انس داود رحمه الله كان فى هذا رائدا للقصيدة الدرامية فى الشعر العربى ومن ثم فقد جاء مشهدنا هذا ثريا بالمعانى والأفكار تستجيش الفكر وتستجيش الوجدان بغير أن تهوى إلى درك الغموض العقيم .. ولكنها الوضاءة والرصانة فى التعبير، والعمق والحيوية فى رموز التصوير..

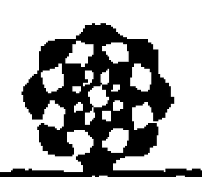
* * *

بعد هذا نعالج المشهد الثانى ...

ففى المنظر الأول _ أو الإيقاع الأول _ منه وهو طبيعة الشخصية التراجيدية للمشهد، يقول الشاعر مصورا لصاحبه الآخر:

صاحبى الآخر
نجم فى سماء الفكر
دوما يتخطر
حول سرب من الأشياع
ألوان، وأنواع، ومنظر،

والرمزية هنا مفهومه ومدركة فى معانيها ومراميها: فصاحبه له مكانة فكرية مرموقة اجتذبت إليها الأشياع لكل منهم هدفه وهواه وأسلوبه فى مناصرة صاحب الفكر المرموق.. وإلى هنا والتصوير حى وعذب طلى ندركه فى جلاء، لأننا نعرفه من تجارب حياتنا الاجتماعية .. لولا أن جملة: "نجم فى سماء الفكر" من العبارات الاصطلاحية فى حياتنا الفكرية.



ثم يأتى المنظر الثانى مصورا لرسالة "النجم الفكرى" فقال الشاعر فى نسق حوارى:

قلت: يا ... (بادرنى)

_ ثرثر البلبل أكثر

كان طاووسا، وتياها

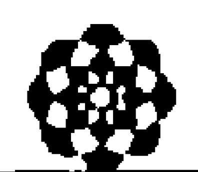
وراع الناس ما أفشوه من فكر

لماذا يكسر الجره

والجرة ميراث رقيق

وكنوز الحلم فى الجرة خبء

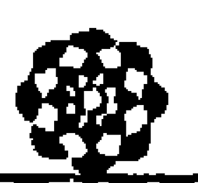
فى الجملة الأولى: "قلت: يا .." لم يشأ الشاعر أن يكملها عملا بمبدأ التكثيف فى الحوار وليعطى التواتر الإيقاعى قوة .. ثم قال صاحبه: "ثرثر البلبل أكثر .. كان طاووسا وتياها".. هنا عملية ديالكتيك رمزى، أو توليد رمزى فى النسق الحوارى. فالبلبل هنا هو الشخصية المحورية فى هذه القصيدة الدرامية؛ فأن "يثرثر أكثر" فإن لثرثرته معنى خاصا بشخصيته ورسالته ومن ثم فهى ترمز إلى شئ معين أو عمل معين .. وإذا كانت الثرثرة من طبيعة البلبل ورسالته فإنها لابد أن تكون مقترنة ببعض خصائصها. فالبلبل كان طاووسا، وللطاووس دلالات رمزية، أى أنه _ أى البلبل _ كان طاووسا فى ثرثرته. فهل معنى ذلك _ على التأويل _ أن الثرثرة تعنى الطلاقة الحرة التى لا تختزن شيئا؟ ومن ثم فإن البلبل لا يخفى شيئا من هواجسه لأنه يشعر بذاته، يشعر بحريته فكان طاووسا فى ثرثرته. أى أنه يزين ما يقول ويحتفل له بكل صوت وبيان. ولذلك فهو يتيه بثرثرته، يتيه ببيانه مدلا على الغير بما يحنقهم ويثيرهم؟. ثم تأتى جملة: وراع الناس ما أفشوه من فكر".. أى أن الفكر الذى ثرثره البلبل أثارهم، بل روعهم فإذا هم يتناقلونه ويتحادثون به. وهذا ما تشئ به جملة: "ما أفشوه من فكر"..



وكان الفكر الذى تناقلوه وتحادثوا به رمزًا من الرمز، فقال الشاعر: "لماذا يكسر الجرة، والجرة ميراث رقيق .. وكنوز الحلم فى الجرة خبء".. ها هنا أيضًا عملية ديالكتيك رمزى. فالرموز هنا صادرة عن الرموز السابقة. فالتساؤل: "لماذا يكسر الجرة" رمز، من رمز من رموز. فأداة الاستفهام: "لماذا" ليست قصاراها أنها أداة استفهام ولكنها فى ذاتها أسباب وبواعث وهواجس وظنون، ثم هى سعى إلى غاية وأداء لرسالة.. ثم الفعل "يكسر"، ما المراد بالكسر هنا؟ وما هى صفة الكسر؟ وعلى أية شاكلة نفسية أو عقلية يكون؟ هل يعنى الكسر هنا الجسارة والإقدام والاقتحام؟ ثم، "الجرة"، إلى أى شئ ترمز؟ هل ترمز إلى أصالة الحرية التى كسرت ما حولها من قيود وسدود؟ أم أنها ترمز إلى أصالة التراث الحضارى ولاسيما أنه فسرها على مرحلتين: "فالجرة ميراث رقيق". فكلمة الميراث هنا تعنى التاريخ والحضارة كما تعنى التقاليد العريقة .. أما كلمة "رقيق"، فقد تعنى أنه مما لا قدرة له على الصمود أمام أية نازلة.

فعلى أى شئ كانت تنطوى تلك الجرة؟ يقول الشاعر: "وكنوز الحلم فى الجرة خبء" كنوز الحلم؟ هل الكنوز هنا هى الميراث الحضارى للأمة العربية والإسلامية التى يحلم بها العرب والمسلمون ويتشوفون إلى تحقيقها بالسير على غرارها؟ قد يكون ذلك هو قصد الشاعر والعلم عند الله!!

ولكن الشاعر يصف الكنوز بأنها خبء. والخبء فى اللغة هو ما خبأت من ذخيرة ليوم ما. فهل المخبوء هنا هو الميراث الحضارى الذى نحن فى حاجة إليه نتزود منه بالمعرفة، ونتزود منه بالقيم الإنسانية التى نقوّم بها واقعنا ونستشرف منها إلى مستقبلنا؟.. وهكذا يدخلنا هذا المنظر فى مصطخب من الرموز يحوج القارئ إلى البحث الدقيق عن الدلالات المقصودة فى إطار المسيرة العامة للقصيدة. هذا فضلًا على العنت الذى يتكلفه القارئ فى البحث عن المعنى اللغوى للألفاظ عساه يوفق إلى معنى يتلاءم مع الدلالة الرمزية التى يتصورها.



المنظر الثالث هو ما أسميناه: "المخاطر التى تعرض لها".. وقد أفلح الشاعر فى تجسيد ما يمكن أن يصيب البلبل، أو صديق الشاعر أو من يتحدث عنه ويقصده.. إنه لم ينص صراحة على ما قد يصيبه. لكنه فى صبغة من الاستفهام والتعجب والاستنكار، استطاع أن يحيط الخيال بجو المخاطر التى لابد أن تحدق بذلك الصديق ولابد أن تصيبه بشواظها. وذلك من الإبداع التصويرى الذى يكتفى بأن يستثير فى الخيال حرية التصور بغير أن يجسد له صوراً معينة. فيقول الشاعر:

"فلماذا يتجاسر

أمن المعقول أن يُقلِته القناص؟

ماذا يتصور؟"

وبين المجاسرة والقنص علاقة تناقض لا ينتهى. فإرادة الحرية جسارة، وائتمار القناص غدر ومخاتلة..

وبعد هذا المنظر جاءت جملة تفسيرية على غرار تفسيرات كُتّاب المسرحية. وإن كنت حقيقة لا أعرف موقعها من الإعراب فى سياق المشهد العام كله.. فهو يقول: _ والعبارة بين قوسين _ "ومضى عنى وقد حل جميع اللغز"!!

وفجأة نجد الشاعر والبلبل قد التقيا على النيل .. وهناك على النيل كان المنظر الرابع، منظر القلق. يقول الشاعر:

ألقاك على النيل

(وفى يمناه منديل معطر)

أصرخ الآن أرج الكون

ماذا يبتغى البلبل

أبكى أم أغنى

فى الميادين التى تضحك منى

لقد كان الشاعر موفقا إلى حد بعيد في تصوير حالة القلق الوجـودى بالقلق التعبيرى الذى صاغ به الجملة. فالشاعر يخاطب البلبل قـائلا: "ألقـاك على النيل" ثم تأتى جملة توضيحية يقول فيها: "وفى يمناه منديل معطر". فلعل اللقاء في حد ذاته عودة إلى العهد والميثاق والوفاء. وإذ يكون اللقـاء علـى النيـل فهو لقاء تاريخى مصيرى مع الحضارة.. وحين يكون المنديـل فـى يمنـاه فاليمين يمن وفلاح وما المنديل سوى صحيفة تاريخه، ومـا عطـره سوى العراقة والأصالة والعظمة التى أفادت العالمين..

هذا كله على التأويل لتلك الرموز الممعنة في تداخلها والممعنة فـى بعدها عن المقصود.. ثم يقول الشاعر: "أصرخ الآن أرج الكون" .. فما دلالة "يصرخ"؟ وما دلالة "الآن"؟ وما دلالة: "أرج الكون"؟ لعل الشاعر يقصد أنـه يرفع صوته مناديا أرج الكون، أو التاريخ الحضارى للإنسانية بعامة ويريـد أن يشهدنا على ما يفعل البلبل.. ثم يقول فجأة: "أبكى أم أغنى"؛ فلمـاذا إذن؟ هل يبكى إشفاقا على البلبل من مصير رعيب؟ أم يغنى فرحا بجسارة البلبـل على مهاجمة التخلف والجمود؟.. وأيا كان الأمر غناء أو بكـاء فـهو مثـير لضحـك الساخرين والشامتين والناقمين. وهذا ما يمكن أن تشى بـه جملـة: "في الميادين التى تضحك منى".

وتتم المأساة بشاعة في المنظر الخامس الذى يـأتى وكأنـه النتيجـة الطبيعية لحالة القلق السالفة، فيقول الشاعر:

دمه الطاهر آلاف من الطير

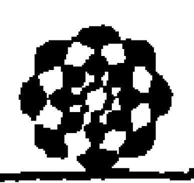
مناقير برأس، جثث قتلى

على مخدع أوهامى

وفى بؤبؤ عينى

هى تسقينى وأسقيها

ومن النازف قارورة حزنى



هل انا المصدوم وحدى

هل أنا المجنون .. هل أمضى

إلى نهر بعيد ..

أم ترى أنسج أكفانى

وأستدعى رؤى الجن لدفنى

أم ترى ابخع نفسى

وكعنصر من عناصر التكثيف الرمزى الدرامى لتصوير مدى فداحة المأساة فى مظاهرها الدامية فإن الشاعر لم يشأ أن يكون صورة متراسلة فى أحداثها لتكون ما يشبه القصة أو الحكاية. ولكنه جاء بها فى صور خاطفة من زوايا متخالفة، لكل صورة رمزها بل رموزها وهذا ما يؤجج من بشاعة المأساة. وقد أفضى ذلك إلى نوع من الغموض المحير حيث لا يستطيع المرء أن يقرن جملة إلى جملة ليكون معنى مفهوما مستساغا أو أن الجملة الواحدة يمكن إدراكها برمز له مغزاه الخاص .. فالجملة الأولى تقول: "دمه الطاهر آلاف من الطير".. والمفهوم القريب، أن دم البلبل يساوى دماء آلاف من الطير. أى أن دم نبالة الإرادة الإنسانية يساوى دماء الآلاف من الطغاة والمفسدين، والأشياع المنافقين.. ثم تأتى الجملة الثانية: "مناقير برأس، جثث قتلى".. فهل معنى "مناقير برأس"، أن رأس الطغيان والبهتان من البشاعة وكأن قد ركبت فيه مناقير، وأن جثث القتلى إنما كانت من فعل تلك المناقير، أى من فعل رأس الطغيان والبهتان؟

وتزداد حيرتنا حين يقول الشاعر فى الجملتين التاليتين: "على مخدع أوهامى، وفى بؤبؤ عينى". فما الذى يمكن أن ندركه من مخدع أوهامه؟ إلى أى شئ ترمز هذه الجملة؟ هل نفهم منها أن الشاعر قد توهم أن رأس الطغيان والبهتان قد نهش بمناقيره أو بأسلحته أو بزبانيته الكثيرين من الناس فإذا هم يؤرقونه ليلا عند نومه ويحزنونه نهارا حين يشاهدهم ببؤبؤ عينه؟.. ثم يقول:

"هـي تسقيني وأسقيها".. هي من؟ هل الضمير هنا يعود على جثث القتلى؟ من الجائز!! لكن ماذا تسقيه هي وماذا يسقيها هو؟.. ثم يقول: "ومن النازف قارورة أحزاني". ها هنا اقتصاد تعبيري جميل وبديع؛ فقد اكتفى بدلالة كلمة: "النازف"، وهو الدم عن ذكر كلمة "الدم".. أما التكثيف الرمزي فإنه جسد حالته النفسية الأسيفة في هيكل محسوس ملموس وذلك ليبين مدى ما أصابه من أسى فقال: "قارورة أحزاني"..

وحتى يستكمل الشاعر لبشاعة المأساة عناصرها فإنه صور حالته النفسية والوجودية التي عاناها في هذه المحنة. فقد تساءل عن أمرين: أثر محنته في نفوس الناس، والكيفية التي يمكن بها أن يتخلص منها، فقال في جمل واضحة رصينة على شئ من البطء الإيقاعي لتشي بثقل وطأة المأساة: "هل أنا المصدوم وحدي، هل أنا المجنون، هل أمضي إلى نهر بعيد.. أم ترى أنسج أكفاني، واستدعي رؤى الجن لدفني، أم ترى أبخع نفسي؟"..

ونتساءل: ولماذا رؤى الجن؟ هل لأن الجن هو وحده القادر على أن يحقق تلك الأمنية؟ ويالها من أمنية.. أم أن نبالة إرادة الحرية عند الإنسان لا تقدر إرادة الجن على دفنها؟.. ونتوقف قليلا عند قول الشاعر: "هل أمضي إلى نهر بعيد؟"، فلماذا إلى نهر بعيد؟ هل ليلقي بنفسه فيه؟ ذلك هو الأقرب إلى الصواب. ومن ثم فقد جاءت جملة: "أم ترى أبخع نفسي؟" _ أي ينتحر _ نافلة ليس لها ما يبررها فهي معنى مكرور لو حذفها لكان أجدى في إحكام المعاني وتكثيفها.

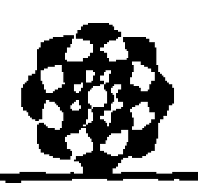
ثم يأتي منظر الخاتمة التي أسميناها "تفاؤل اليأس". فقال الشاعر:

ذبحوا البلبل واغتالوا الضياء

يا أريج الشهداء

هل ترى الوردة والعصفور ..

في الحقل يتامى



أقبل الآن

فأنفاسك للنور قيامه

* * *

أول ما يلفت نظرنا فى هذا المنظر الموسيقيه الإيقاعية التى جاءت عليها جمله، وهو ما نفتقده فى معظم القصيدة.. فهل أراد الشاعر بذلك أن يثير فى نفوسنا طاقات من الإحساس بالأسى على مصير النبالة؟ وهل أراد أن يحتفظ بإرادة الحياة فى نفوسنا قوية فتية تتطلع إلى الغد فى تفاؤل واستبشار؟

نعم الخاتمة هى .. وكم كنا نود أن يسير الشاعر على هذا النهج من أول القصيدة إلى آخرها .. على أية حال فإن الجملة الأولى جمعت بين وصف واقعة وتجسيد واقعة لشعور نفسى. فهم قد ذبحوا البلبل وهذا وصف واقعى لحادثة. "واغتالوا الضياء"، وهذا تجسيد واقعى لشعور نفسى. وذبح البلبل قد أشرنا إلى دلالته الرمزية. أما اغتيال الضياء فإن الرمز هنا تتسع دائرته لتشمل الكون. ذلك لأن الاغتيال إفساد وإضلال وتقويض لكل بناء يعلن بالحق عن الحق.. فماذا يبقى إذن؟ لا يبقى سوى تاريخ إرادة الحرية متجسدة فى تاريخ الشهداء. غير أنه ليس مجرد تاريخ؛ إنه عطر أو أريج يملأ الصدور ويحيى القلوب وينير العقول. وكذلك يرتفع الشاعر بتاريخ الشهداء ويتسامى به ويجعله شهيدا على ما آلت إليه دنيا الناس. وقد جسدها فى رمزين: "الوردة والعصفور". فهو يناجيه أسى فيقول: "هل ترى الوردة والعصفور فى الحقل يتامى؟"، ثم يناديه فى تفاؤل وجيع فيقول له: "أقبل الآن، فأنفاسك للنور قيامه"..

ومن دقيق تعبير الشاعر هنا قوله: "أقبل الآن"، فالاستعجال هنا، دلالة على أن محنة الإنسان المعاصر قد بلغت ذروتها وأنه لابد من مواصلة النضال والتحدى. ومن ثم فإن الرمز الكلى للأنفاس والنور، والقيامة أن إرادة



الحياة لا يغلبها غالب ولا يقهرها باطش ولا يصرفها عـــن غايتـــها متـــآمر خبيث.. هكذا جاءت قصيدة: "عندما ذبحوا البلبل للشاعر أنس داود..

جاءت على نسق درامى فكان فيها مبدعا وصاحب رؤيـــة إنســانية متفائلة تسعى إلى الغد وتتغنى به وتدافع عنه.

٢
حسين على محمد

حسين على محمد .. شاعر الرمزية الثائرة ..

بلغنا هذه المقولة بعد دراستنا لما أبدع من آيات فى الشعر هى بحق فتح إبداعى فى الرمزية الشعرية .. وأهم الخصائص التى تميزت بها الرمزية الثائرة عند حسين على محمد:

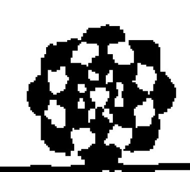
*** أولا، من حيث الشكل:**

١- أن تراكب الصور يجمع بين الطرافة والجدة الجادة التى تتسامى على المألوف الذى يتبادله معظم الشعراء المحدثين.

٢- أن موسيقاه الشعرية ذات طابعين: أحدهما مباشر يأتى من التناسق الفنى الإيقاعى بين الألفاظ والجمل، والآخر غير مباشر يأتى من جسارة المعانى المنبثقة من دلالات الرموز.. وهو فى هذا الجانب حاذق صنع.

*** ثانيا، من حيث الذاتية:**

فإن شعره ذاتيا مترفعا على الصخب الإجتماعى لأنه يريد أن يحقق وجوده تحقيقا ذاتيا وفى نفس الوقت يرتفع بالوجود الاجتماعى إلى مقام الذاتية .. والذاتيــة عنده إرادة حرة، الكون عندها كل واحد ومن هنا اصطنع رموزه من كل لمحة أو ظاهرة من ظواهر الحياة والطبيعة والمجتمع وكأنه يجاهد لإحداث ثورة إنسانية ذاتية لا فى ذات الفرد ولا فى ذات المجتمع ولكن أيضا فى المسيرة التاريخية للإنسان.



ولذلك فإننا سوف ندرس الرمزية الثائرة عند حسين على محمد .. لنعرف ما إذا كانت ثورته الذاتية تدفعه إلى مواقف الغموض البهيم العقيم أما أنها كانت تنأى به عن ذلك الغموض بوعى يقظ وإدراك حصيف واقتدار فنى على تشكيل الرمز المدل فى بيان وجلاء..

وأود أن أقرر هنا أن الجسارة الإبداعية ريادة وإمامة ولا يعيب جسارة الريادة أن تميل عن القصد بعض الميل أو تتجاوز بعض التجاوز.. ويبقى للإبداع أصالته الجمالية القادرة على أن تبعث فى النفوس حب الحياة والمجاهدة فى سبيلها..

ومن ثم فإننا نستهل دراستنا لقضية الغموض الرمزى فى شعر حسين على محمد بتقديم جزء من شعره كى يعالجه القارئ بنفسه معالجة التذوق الجمالى المقدر للقيم الجمالية .. وإنها لقصيدة: "رواسب قديمة":

"يدفعنى[1] ظل العين الليلى ويلقينى فى القاع
فيعربد فى الشك الثائر
ماذا يحدث فوق السطح الهائج
تصطرع الرغبات المكبوته .. والأطماع
يتداعى زورقنا الحائر
فوق مياه البحر الهائج
يسقط من عينيها ظل شعاع فتان
يبعث فى الوهم السفلى .. النار القدسية
فأكاد أموت وحيدا
بين الطين ورحم الأرض الحبلى

---

(1) ديوان: "شجرة الحلم"، تأليف د/ حسين على محمد، الناشر: الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٠، ص ١٩٨.

بالنور العلوى

قبل أوانـــى"

* * *

إن شاعرنا حسين على محمد، أكثر الشعراء جســارة فــى توظيــف أسلوب الغموض الرمزى لتصوير مشاهد متميزة من الأحداث المعــاصرة .. وربما يكون الشاعر هنا أحوج ما يكون إلى الغموض الرمزى حتــى يجنــب نفسه ما قد يتعرض له من وعثاء الطريق وله بعض الحق فى ذلــك. ولكــن جسارة الإرادة الشاعرة لم تجعل من غموضه الرمزى أحاجى وألغازًا تعنــت الفكــر وترهق الخيال وتصرف الذوق عن أن يقبل عليها.. نعم، لم يحــدث شئ من هذا، وها هى ذى قصيدته: "تأملات[1]" شاهد على ذلك فهو يقول:

"انتشر الليل على طرقات القرية

والمارد أصبح قزما

والقزم تمطى فى القمقم

فانكسرت صدفات البحر

عن رجل فارس

يركب أمواج المد وأمواج الجزر

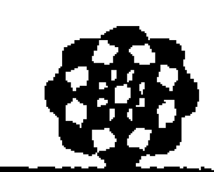
والحارس فى البر الشرقى ... يلهو بسلاسل قارب"

* * *

والإيقاع السريع هنا يتميز بموسيقاه العالية التى تكاد تفــزع الخــائر الرعديد.. إنها تستفز الهمم وتستصرخ العزائم بل تبعث الوعى بالحيــاة أبيــا جسورا.. هذا من ناحية الجو الموسيقى العام للقصيدة، فــإذا أضيــف إليــه التراسل المتدفق بين الأبيات حيث تحمل الألفاظ فى تواشج عضوى تناقضاتها

---

[1] من ديوانه: "السقوط فى الليل"، صدر سنة ١٩٧٧، ص١٤.

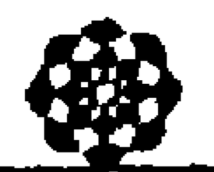


المعنوية، فإن هذا يضفى على الصور المتراسلة وضوحا كما يبعث فيها الحياة فإذا هى متجسدة للخيال _ أو فى الخيال _ تعمرها حيوية الحركة المتواثبة فى قوة وجرأة .. وهذا من شأنه أن يلقى فى تلقائية لا تكلف فيها ولا اعتساف، من الظلال والأضواء على الصور المتعانقة ما يزيد الغموض الرمزى حيوية تثير الخيال والمشاعر رغبة فى المتابعة تطلعا إلى الكشف الذاتى عن مضمون الرمز ودلالته.

إذن فتراسل الصور الرمزية هنا لا يسمح بحيويته وإيقاعه وتجاوب هذا الإيقاع تجاوبا ذاتيا بين كل صورة وأخرى بل وداخل الصورة الواحدة _ لا يسمح بوقوع انفصام بين عمليتى الاستمتاع العاطفى بالحيوية الفنية للغموض الرمزى، والتطلع إلى معرفة المضمون الرمزى أو الدلالة المقصودة.. ومن ثم فإن شعر حسين على محمد إذ يتميز بهذا الغموض الرمزى فإنه لا يُكد الشعور ولا يصدع الخيال، بل لا يقهر الفكر .. ولكنه كما قلت يثير الوجدان للاستمتاع بما يصور كما أنه فى نفس الوقت يغرى بالمتابعة المشوقة إلى التطلع والتعرف .. فحين يقرأ المرء:

انتشر الليل على طرقات القرية
والمارد أصبح قزما
والقزم تمطى فى القمقم

فإنه لا يملك وسط هذا الغموض الرمزى إلا أن يتابع الشاعر بوجدان مرهف وعقل واع ورغبة ملحة فى أن يصل معه أو مع موقفه إلى الغاية المنشودة... فلم؟ لأن الرموز هنا فوق مالها من إيقاع وموسيقى شجية تنبعث من خلال الألفاظ فى إطار تراسل الصور ليست غامضة فى ذاتها وإلا استغلقت على قارئها وربما على صاحبها بعد فترة من الزمن تنسيه ما كان قد قصده من رموزه أو غموضه..



وربما كانت الموسيقى العالية ذات الإيقاع المهيب الذى تميزت به بعض الصور فى هذه القصيدة مما يتفق وموقف بعث الإرادة وإحياء الوعى بالمصير التاريخى للمجتمع.. ولكن شاعرنا حسين على محمد لم يشأ أن يترك الميدان بغير أن يظهرنا على مقدرته فى صياغة الصور الرمزية التى تتشح بالغموض الرمزى القائم فى ألغازه أو "المشكل" فى إشارته ودلالته .. فهو يقول فى قصيدته: "القاع[1]":

هأنذا ملقى فى القاع

أمد يدى إليها

لكن حبيبة قلبى

تهرب من وجهى

من نظرة عينىّ الخائفتين

وإلى هنا والكلام عليه مسحة الوضوح والمعقولية وإن كان يجهد الفكر والخيال والذوق حتى يستقيم أمره فى الذهن .. ثم نبلغ قاع القاع بما فيه من أهوال وأوجاع فنراه يقول:

ألحق بالضوء

أحاول أن أتشبث بالذيل الطائر

أمسك فى طرف الثوب الشبقى

فيدفعنى الموج التحتى إلى قيعان الظلمة

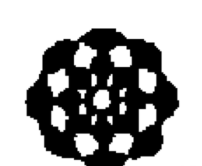
والعابسة الفاتنة المربدة

لم تتغير نظرتها للمطرود ولم تتحول

هنا يأخذ الشاعر فى التدرج فى إسباغ ظلال الغموض على رموزه فهو حين يقول:

---

[1] ديوان: "شجرة الحلم" ص٣٥.



"ألحق بالضوء

أحاول أن أتشبث بالذيل الطائر"

فإن رشاقة التعبير تستخف المرء فيحاول أن يطير ليلحق بذلك الذيل ولكن فجأة تتملكه الحيرة: فأى ضوء هذا؟ أهو ضوء الحسناء اللعوب؟ من هو صاحب الذيل الطائر؟ أهي نفسها هذه الحسناء؟ قد يكون .. وقد تكون محنـــة أخلاقية أصابت المجتمع .. كل ذلك جائز وأكثرا منه جـــائز أيضًـــا .. فمـــن يدرى؟ فهو يقول: "أمسك في طرف الثوب الشبقى.. فيدفعني الموج التحتـــى إلى قيعان الظلمة".. فما هو الموج التحتى يا ترى؟ أهو منطقة اللاشعور حيث تختزن الأشواق المكبوتة والنزعات الغائرة؟ هذا هو مبلغ علمى ومبلغ قدرتى على تأويل هذه الرموز.. وإلا فماذا يقصد الشاعر بالموج "التحتـــى"، وهـــل هناك ثمة صلة بينه وبين الموج "الفوقى"؟ وإذا كان هناك موج فوقى فلِمَ لـــم يدفعه إلى قيعان الظلمة؟ لأنه إذا كان الموج "التحتى" هو الذى دفعه إلى قيعان الظلمة فأين كان هو آنئذ؟ ألم يكن بقيعان الظلمة؟ ثم يقول: "والعابسة الفاتنـــة المربـــدة".. فمن يقصد بتلك الصفات الثلاث التى جاء بها على نسق يُطمـــع منـــه أن يثير فى نفوسنا النقمة عليها والغضب منـــها؟.. ومـــن هـــو ذلـــك المطرود الذى يقصده حين قال: "لم تتغير نظرتها للمطرود ولم تتحـــول"؟ .. وماذا يقصد بالتغير؟ وماذا يقصد بالتحول؟ وهل التحول هو التغير؟

ومع ذلك سرعان ما عاد إلى سجيته وشاعريته.. فى "حديث[1] الليل والنهر".. حيث قال:

"الليل يدندن أغنية

فترددها الأصداء

النهر يفجر حزنا

---

[1] من ديوانه: "شجرة الحلم"، ص٣٢.

سخطا

فلسفة

وغناء

حب مفقود العينين

لا يبصر إلا وجها مطليًا

وشفاها كاذبة شوهاء

حبى طفل يتسول فى الحانات

يبحث بين الأعقاب

وتحت الأقدام الناعمة الملساء

عن قمر مات

_ هذا ما قال النهر

_ لم ينطق شيئا

_ اتراك ذهلت ولم تسمع"

* * *

تمثل هذه القصيدة منحى الرمزية الثائرة التى انتهجها حسين على محمد وأقام عليها بناءه الشعرى فصارت محوراً لإبداعه.. فعنوان القصيدة: "حديث الليل والنهر" تجسيدًا حيًا للمقومات الإبداعية التى حددناها للشاعر فى مستهل دراستنا عنه .. فهو _ أى عنوان القصيدة _ رمزى حافل بمعانى الحياة. وهو فى رمزيته يكاد يفصح عن حقيقة الحديث وطبيعته فهو همس ومناجاة أسيفه لا صخبًا يصك الأسماع وهنا يقول الشاعر: "الليل يدندن أغنية .. فترددها الأصداء".

ومن جميل التركيب الرمزى الذى يدل على رهافة فى الشعور، ودقة فى التصور أن الشاعر جعل الليل رمزًا على أشجان الإنسان وآلامه فهما من ثم أى الليل والنهر يتعاطفان ويترنمان بأغنيات الأحزان .. غير أن النهر لم



يكن علىَ سجية الليـل فى الخلق والخلق والغاية.. ففى النهر حياة .. وفـى النهر إعمار .. وفى النهر تواد وتراحم .. أجل، النهر هو رمز إرادة الحيـاة. فإن أصاب الإرادة رهـق من ظالم باغ؟ هنا ينطلق الشاعر برموزه الثـائرة فى إيقاع هادر معبر عما تكابده، إرادة الحياة من شقاء؛ فيقول: "النهر يفجـر حزنًا .. سخطًا .. فلسفة .. وغثاء".

ومن عميق التصور الفلسفى الرمزى أن الشاعر جعل مـن الرمـز الكلى: "غثاء"، رمزًا تفسيريًا يفسر به ما صارت إليه دنيا النهر أو ما صـار إليـه حال الفرد والمجتمع .. وما أبدع شاعرنا فى تكوين صـوره الرمزيـة التى صور بها ملامح "الغثاء". وقد جاء بها قوية فـى بنائـها رصينـة فـى جرسها. فالحب نضب من القلوب: "حب مفقود العينين".. ونضـوب الحـب إغـراء بالنفاق: "لا يبصر إلا وجهًا مطليًـا".. ولا يسـمع سـوى البـهتان: "وشفاها كاذبة شوهاء"..

لكن فطرة الحب عند الشاعر ما زالت فى نضارتها بل فى سـذاجتها فهى تبحث عن الحب فى كل مكان تطلبه فى إلحاف ولو عند غير أهله علـه يلمح نورًا يثق فيه ويطمئن إليه .. ولكن باعثه أفل ..

قال الشاعر:

"حبى طفل يتسول فى الحانات

يبحث بين الأعقاب

وتحت الأقدام الناعمة الملساء

عن قمر مات"

ثم قال الشاعر فى ختام هذا الجزء:

- هذا ما قال النهر

- لم ينطق شيئا

- أتراك ذهلت ولم تسمع

والحق أن هذه الخاتمة استوقفتنى طويلا .. حيرتنى كثيرا .. أدهشتنى حقا .. فعندما حاولت أن أعرف ماهية هذه الخاتمة لم أهتد إلى معنى محـــدد فقلت لعقلى: ما رأيك؟ فقال: اسأل قلبك ..

فأجاب القلب: حسبك أن تحيا فى غموض الجمال!!

٣

عبد الله السيد شرف

الشاعر عبد الله السيد شرف هو أحد شعراء الحضارة المؤمنين لا بقضية الشعر فحسب بل بقضية الحياة ذاتها. ومن هنا كان الشعر حياته ورسالته .. ومن البداهة أن من يجعل حياته شعرًا ورسالته فى وجوده شعرا، وأن يؤمن بأن الشعر هو روح الوجود، أن يتسم شعره أو أن يتحقق فى شعره خمس خصائص هى:

أولا، وضوح الكلمة ومعقوليتها.

ثانيا، عذوبة الكلمة وسلاستها، يسمعها المرء وهو مشوق لاستدامتها وكأنها صادرة عنه ترجمة لما يعتمل فى وجدانه.

ثالثًا، أن تكون تعبيرًا عن القلق الإنسانى من الوجود وعلى الوجود.

رابعًا، أن تكون رمزًا من جنس ظواهر الحياة، فكل ظاهرة رمز على وجود وكيان ومصير.

خامسًا، أن تقرب الإنسان من ذاته ومجتمعه والإنسانية تقريب التعاطف والحب.

بهذه الخصائص جاءت الرمزية فى شعر عبد الله السيد شرف ولها طلاوة إنسيابية عذبة لا يصدف السامع عنها أو يزورّ دونها، أو تعنته بألغاز التجريد الفلسفى المعتسف.. فانسيابية شعره تحمل فى ذاتها أعمق معانى الحياة، ولعل هذا النوع من الشعر الرمزى هو ما تفرد به عبد الله السيد شرف. وكأنه هو فى ذاته رمز على أصالة الحياة، ورمز على

جمالها، ورمز على مشقاتها التى تبدو فى شعره وكأنها مما يجمل احتماله، أو مما يجب احتماله.

وها هى ذى قصيدة حب نقدمها لتكون دليلا على العذوبـــه، والرقـــة والسلاسة ولتكون شارة على ما حققه الشاعر فى مجال الرمزية .. فهو يقول فى قصيدته: "لا أصدق[1]":

حدثـــوا

أن فؤادى لم يعد يذكر عهدك

لا تصدق يا حبيبى

لم أزل أحفظ ودك

أنت فى قلبى نشيد

يا نعيمى

أنت وحـــدك

رغم بعدى، إن روحى

لم تزل يا حلو عندك

لا فؤادى عنك يسلو، لا

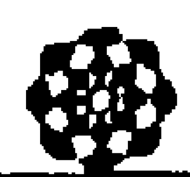
ولن أعشق بعدك

* * *

ننظر فى آيات الجمال فى الطبيعة وآياته فى الإنسان، فنجـــد أمـــرًا عجبا هو أن الجمال لا يثقل نفوسنا ولا يزهم أذواقنا ولا يرهـــق أبصارنـــا.. لكننا نتملاه بغير أن نمله أو نصدف عنه صدود البشـــم.. ولكننـــا نســـتديمه ونقول: هل من مزيد .. لأنه يرينا ببساطة رونقة ورقة تناسبه فى مكوناته، كم

---

[1] من ديوانه: "العروس الشاردة"، منشورات مجلة "أصوات" صدر فى أكتوبر سنة ١٩٨٠.



أن الحياة جديرة بأن نحياها، وكم أن الحياة جديرة بأن نذود عنها ما قد يعوقها أو يفسد مجراها.. ومن هنا كان حبنا للجمال، هذا الرمز الخالد للحياة.

يبعث فى وجداننا حيرة مزاجها الدهشة، ولكنها حيرة نحبها كثـيرًا، لأننا نكتشف فى كل ميسم من مياسم الجمال آيات كانت مستسـرة.. فـنزداد شغفًا ونزداد تقربًا وازدلافًا.. وهذا هو ما يبعثـه الغمـوض الرمـزى عنـد شاعرنا..

فلننظر إذن فى هذا الجزء من قصيدته: "الحرف[1] التائه":

مزقت أوراق الخريف وجئت أسمع لحنكم

ورفعت رأسى كى ألامس خطوكم

فسقطت مطحونًا على خطين من طول وعرض

لا يحدهما نظر

وسمعت جمجمة تقهقه فى جنون منتشر

حاولت لكن ما عرفت لموطئى أرضًا أحط حيالها

وسألت عن لون الشوارع قد أمر بدركم

ووضعت إبهامى لأختم صككم

اللحن فى أذنى فهل من عازف

ما دام عزفى ليس يطرب سمعكم

أنسيت حرفى يا رفاق المهزلة

فوق الدروب الشائكة

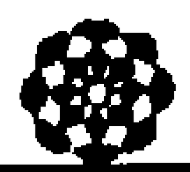
ورأيت نفسى راقصًا

فوق الدررج

كانوا ألاحوا لى بدرع فوقه باقات ورد رائعة

---

[1] مجلة: "أصوات"، العدد ٢٠ يوليو ١٩٨٢.



ما إن أتيت ملوحا بوريقتين وشمعه

حتى اشمأزوا كلهم

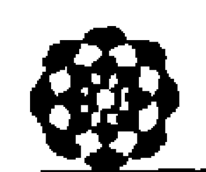
وانفضت الجبناء .. والدخلاء .. لم يتداركوا

واداركوا

• • •

نجد فى هذه القصيدة خصائص الشاعرية عند عبد الله السيد شــرف، كما عيناها ووصفناها.. ونحن إذ ندرسها لتبيان إيقاعية الغمــوض الرمــزى وملامحه الجمالية المتمثلة فى عذوبة وسلاسة بيانية، فإننـــا نـــدرك جمـــال الغمــوض الرمزى من عنوان القصيدة؛ فعنوانها هـــو: "الحــرف التائـــه".. فلفظه: "الحرف" فى ذاتها ثرية غاية الثراء بالمعانى الإنسانية. فهى رمز على الفردية وهى هنا ليست هذا الفرد أو ذاك ولكنها الفرد عبد الله شرف. فـــهى إذن حياة لها كيانها ولها وجودها ولها دنياها، ولها موقعـــها فـــى المجتمـع ومقوفها منه فى آمالها وأمانيها، وفيما يشغلها من صلات الناس بها.

هذا هو "الحرف"، أو هذه هى الإمكانات الإنسانية بعامة.. وهنا يجسد الشاعــر موقفه فى لحظة متميزة من لحظات اشتجار المصالح الاجتماعيـــة بين النـــاس، فنعت ذاته أو الفرد الحرف بأنه "الحرف التائه". وتخلق كلمـــة: "التائه" فى تعانقها مع لفظة: "الحرف" ثراء القلق الوجـــودى عنـــد الإنســـان. ويتحقق ثراء القلق الوجودى فى تكامل تناقضات العواطـــف الإنســـانية فـــى وحدات ثنائية تجسد كل وحدة انفعالاتها المتدافعة فكأنـــها مـــن ثـــم تصـــور التحركات الوجودية لذات الإنسان وهى فى اطمئنانها تـــارة وفـــى معاناتـــها تارات وتـــارات. حتى كأنها _ أو هى فعلا _ فى ديمومة عاطفية لا تعـــرف التلبث أو الإخلاد إلى سلام لا ينقضى.. أما الطابع العام للقصيدة فهو فضـــلا على إيقاعه الموسيقى المتميز بالسلاسة والعذوبة والرقة فى الانتقال من نغـــم إلى آخر فى تلقائية خالصة من التكلف والتصنع _ فضلا على هـــذا الإيقـــاع

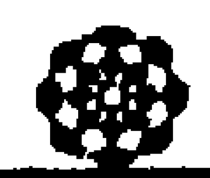


الموسيقى السلس فإن الطابع العام للقصيدة يشع ثورة انفعالية تثيرها الرموز وهي في تماوجها الإيقاعي .. فهل لنا أن نقول إن الرمزية هنا تجسيد للانفعالات الذاتية وهي في لحظات القلق الحاد الشرس، إن أجيز هذا التعبير؛ فهو يقول:

"مزقت أوراق الخريف وجئت أسمع لحنكم
ورفعت رأسي كي ألامس خطوكم
فسقطت مطحونا على خطين من طول وعرض
لا يحدهما نظر"

ها هي ذي الرموز الذاتية وهي في تحركاتها الانفعالية: فالشاعر مزق أوراق الخريف .. وتمزيق أوراق الخريف فيها التخلص من الجدب والعسر على أمل مشوب بالحذر.. ثم يزداد الأمل لهفة وضراعة فجاء به الشاعر رمزا على الازدلاف فأصاب غاية الإصابة في تصوير تلك الحالة النفسية أجمل تصوير بقوله: "ورفعت رأسي كي ألامس خطوكم".. غير انه فوجئ بما لم يكن يأمل فيه. وفي هذه المحنة رمز الشاعر إلى فقدان الأمل في صبغة موحشة رعيبة، فقال: "فسقطت مطحونا على خطين من طول وعرض ... لا يحدهما نظر".. ولا أستطيع أن أزعم أنني فهمت شيئا من جملة: "خطين من طول وعرض". فها هنا ثمة غموض صعيب تزداد حلكته بقول الشاعر: ".. لا يحدهما نظر".. فهذه الجملة ولو أن الشاعر جاء بها لتصوير درجة معاناته لطبيعة القسوة التي لحقته إلا أن صبغتها البيانية فاترة _ أو عادية _ لا تتجاوب مع حدة القسوة تجاوب التكامل الإثرائي..

ثم كانت المواجهة العنيفة مع البأساء لقي فيها الشاعر السخرية المنتقمة مما كان يراوده من أحلام وأماني .. وممن صدرت السخرية؟ ممن خلت أدمغتهم من عقل يفكر ويقدر، ومن وعي يدرك ويبصر .. وفي ذلك



جسد الشاعر هذه الخليقة الشوهاء في رمز يكثف التشفي الأناني فيقول:
"وسمعت جمجمة تقهقه في جنون منتشر".

وفي هذا الموقف الذاتي كثف الشاعر سلوكه نحو ما حاق به فقال:
"حاولت، لكن ما عرفت لموطني أرضا أحط حيالها".. ثم صار يستثمر الكلمة الرمز "حاولت" في إبداع صور رمزية تعبر عن مجاهدته في معالجة موقفه التعس الساخر الذى عليه أن يكابده في حيرته بين الأشكال والألوان وتلهفه على أن يصل إلى خاتمة ولو كانت استسلاما لما يشتهيه الساخرون منه؛ فقال:

"وسألت عن لون الشوارع قد أمر بدربكم
ووضعت إبهامي لأختم صككم

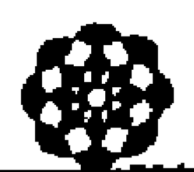
ولكن وعى الإرادة بذاتها وبغايتها يستحيل أن تطمسه أو تطويه قهقهات الجماجم الفارغة الخربة.. فيتسامى الشاعر بإرادة الحياة في تطلعاتها ليجعل من التطلعات لحنا يواجه به الساخرين المتآمرين على إرادة الحياة بما يخزيهم ويزهق باطلهم وذلك بسخرية أنكى في الصورة، وأعمق في الدلالة؛ فيقول في رمزية ساخرة:

"اللحن في أذني فهل من عازف
ما دام عزفي ليس يطرب سمعكم"

آنئذ يرتفع الشاعر بذاته فوق محنته فيسمع صوته للوجود كله.. وفي هذا الموقف تظهر خبرة الشاعر العميقة في تنسيق التركيب اللغوى البياني ليجعل للرمز وجوده الراسخ وفاعليته المؤثرة فقال:

"أنسيت حرفي يا رفاق المهزله
فوق الدروب الشائكه"

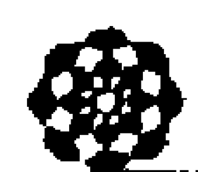
ففي الفعل المبني للمجهول: "أنسيت"، معنى البغي الذى قاساه الشاعر بأن أرغم عليه .. وهو حين أنسي حرفه: "أنسيت حرفي" فإنه قد أرغم .



على أن يتخلى عن فرديته المتميزة .. عن أهدافه الإنسانية. ومـــن أرغمـــه؟ الجماجم المقهقهة فى جنون منتشر .. وإنهم لرفاق المهزلة، وأى مهزلـــة!!.. وأيـــن أنسيها؟ فى الميادين التى تذعرهم وتوجلهم رمز لها الشاعر "بالدروب الشائكة".

ثم نصل إلى ذروة الإيقاع الرمزى حيث تآلفت المأساة مـــع الملـــهاة الساخرة وذلك هو العذاب فقال الشاعر: "ورأيـــت نفســـى .. راقصـــا فـــوق الدرج".. وهكذا صار غريبًا عند قومه.. غريبا عند ذاته.. وذلك هـــو لبـــاب القلق.. إلى هنا وأستطيع أن أقرر أن الإيقاع الرمزى للقصيدة بلـــغ خاتمتـــه. وكان من الواجب على الشاعر ألا يستطرد فيما استطرد إليه لأنه يضعف من قوة الرموز فى حيويتها وإيحاءاتها الذاتية ومالها من جمال يفجر الانفعـــالات ويثير التساؤلات ويبعث على الدهشة..

ومع هذا تبقى شاعرية عبد الله السيد شرف وهى قادرة على الإبـــداع فى أصالة وتسام يثرى الحياة ويبعث فى النفوس الأمل والحب.



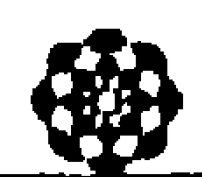
٤

فارو ق شوشة

هناك العشق الصوفى وله رموزه فى شعر المتصوفة استعاروها من معاجم العشاق المتيمين الذين أضناهم الهوى أو قتلهم الهوى وهم بين رنين الكؤوس وانتشاء الصهباء وأنغام الأوتار تعبث بأشواق القلوب .. فكانت لكلمات العشق والضنى وعذابات الهجر والجوى، وازدهاء الخمر وهى تدب فى الأوصال معانٍ خاصة عند الصوفية وظفوها أوتاراً للحب عزفوا عليها أنغام عشقهم لربهم مرتفعين بأرواحهم إلى عليين على رجاء الفناء فى نور من هو نور السموات والأرض .. ومن هنا كانت رموز العشق الصوفى مباينة لعشق من يطلبون الدنيا لذات الدنيا ويحرصون فى اشتياق نهم لقضاء لباناتهم منها..

من هذا المفهوم أستطيع أن أقول وأنا مطمئن إلى تصورى وتقديرى، أن الشاعر فاروق شوشه متصوف فى حبه وعاشق فى تصوفه.. وبهذه النفحة الصوفية صدر حبه كإنسان يطلب الحياة ويعشقها ويسعى إلى حقه من نعيمها ومتعتها.. وقد انعكست أضواء هذه النفحة على وعيه بذاته ووجوده .. فشاء أن يحيى ذاته ويحياها، ويحيى وجوده ويحياه بالرمز، وفى الرمز .. وللرمز.

بهذه القيم الوجودية يحيا فاروق شوشه حياته كذات إنسانية ويحيا أمته فى ذاته بروح الوعى التاريخى الذى يدرك عن إيمان وثيق أن وجوده من وجود أمته، وأن وجود أمته من وجوده.. فعالج قضاياها معالجة الحب



مصطنعـاً لها الرموز التى صاغ بها آيات حبه للجمال ولكـل مـن يحمـل سمات الجمال مجسدة تجسيدًا إنسانيًا. وما كل شاعر بقادر على تحقيق تلـك الإمكانيـة الوجودية ولكن فاروق شوشه حققها عن وعى واقتدار وخـبرة .. لا نسوق هذا التصور جزافًا أو لمأرب نسعى إليه ولكننا نقدمه إحقاقًـا لحـق الجمال وتزكية لكل عمل جميل..

وحتى يطمئن القارئ الكريم لتصورنا للرمزية الصوفية التاريخية التى تجلت فى شعر فاروق شوشة فإننا نقدم له جزءًا من قصيدتـه: "صيفيـه"[١] ليشهدنا كم أحب فاروق شوشة .. وأى محب هو ..

قال شاعرنا:

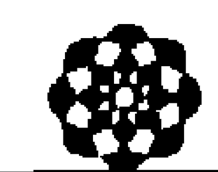
أى بشـرى حملـت أعطافـها — فى تجلـى وجهـها الطلـق النـدى
فـى تثنيـها وفـى لفتتـها — لغـة البـوح، وآه المنشـد
وبعينيـها وقـد أومضتـا — رفـة الحلـم الكريـم المسـعد
يا تـرى .. تكفـى حيـاة بُسطت — وامتـداد العمـر حتـى الأبـد
لأروى ظمـأ، لا يرتـوى — واشتياقـا كـاللظى فـى كبـدى!
يـا أوان الـنزق الحلـو اقـترب — يـا فضـاءات الوقـار ابتعـدى
يا سُعارَ الرغبـة الكـبرى اشتعـل — وأعذنـى جمـرة فـى الموقـد
وافـت اللحظـة، فـاخلط زمنـى — وامـزج الأمـس ببركـان الغـد
وأعـنى، يـا لهـول الملتقـى — أى حشـد أرتجـى! أو مـددا!

* * *

آه لـو تدريـن مـا خلفتـه — مـن حريـق الخـاطر المتقـد
واندلاع الجوع فـى صـهد الجـوى — واشتعـال الـروح عـبر الجسـد
فتـن أنـت لقلبـى خلقـت — وغوايـات صبـا لـم يرشـد
لا تكونـى ومـض حلـم فلكـم — ذقـت ليـل البـائس المنفـرد
أنـت عنـدى هبـة الله الـتى — ليس يدرى سرهـا مـن أحـد

---

[١] نشرت بصحيفة "الأهرام" فى ٨/٩/١٩٩١.



ولدراسة قضية الغموض الرمزى عند فاروق شوشة والذى أسميناه الرمزية الصوفية التاريخية فإننا نقدم ما يحقق تصورنا للشاعر بأنه متصوف في حبه وعاشق فى تصوفه .. نقدمه وعيا تاريخيا جاء نفحة من هذا الحب وهذا العشق..

ونتخذ لدراستنا قصيد: "العرى[1]"، وقد جاء فيها:

أنى عشت العمر على بابك

خمد الشوق ولا انطفأت نار الغربه

ولظلت سفنى المبحرة إليك تنوء بأثقال الترحال

جوعا تتضور أو ظمأ

من يسقينى من خمرك

يقذف بى فى منهلك الساجى المتدفق

أرشف أرشف حتى أساقط إعياء أو تخمه

وأعود فتحملنى الأشواق ويثقلنى عبء الرغبه

من أجلك اقتحم الليل وأعبر ساحات الحمقى

المنتظرين بأعتابك

وأخوض وجوه المبهورين الممتثلين لأهدابك

يرجون الإذن لعل حديثا منك لعل إشاره

أو حتى ظلا من بسمه

* * *

الطابع العام لهذه القصيدة ذو ثلاث صور كلية يتقدمها العنوان وله مفهوم خاص .. لقد جاء فى كلمة واحدة: "العرى"، وإنها لكلمة تفسح للخيال منادح التخيل بغير حسبان فى استحضار المناظر والمشاهد وما للمناظر من

---

[1] من ديوانه: "العيون المحترقة"..

شخوص وأناس بينهم علاقات وصراعات، ومـــا للمشـــاهد مـــن صـــروف وتغيرات، وما في المشاهد من وقائع وأحداث وضحكات ودموع وآهـــات .. ومـــا في المشاهد من أضواء وظلال.. وما في المشاهد من نفـــوس مـــردت على المخاتله والعدوان وأخرى مغلوبة على أمرها.. وهكـــذا تـــأتي كلمـــة: "العـــرى" لتفتح لبصائرنا كل هذه المشاهد وكأنها تقول لنا لا تعجلوا في الحكم على المظاهـــر أو بالمظاهر، وحاولوا أن تدركوا الدنيا ببصائر واعيـــة، وأن ترفعوا عن الناس ما استتروا به من أردية وما تقنعوا به من أوجـــه، حتـــى تسفر لكم الحقيقة بيضاء نقية..

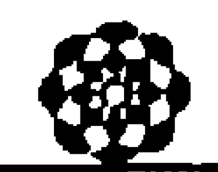
إذن فعنوان القصيدة ليس مجرد عنوان أو يكفي أن نقول إنـــه رمـــز ولكـــن الشاعر أبصر بوعيه العميق أن ماهية الرمز هي استثارة خيال القارئ وفكره وشعوره ونقله إلى حالة الحضور الواعي وكأنه يشهد الأحـــداث فـــي واقعيتها..

أما الصور الكلية الثلاث فهي:

أولا، الموسيقية الظاهرة التي تثير العاطفة إثارة شجية لا إثارة الصخـــب ذي الأصداء الحادة .. إنها موسيقى شجية مزاجها أسى رقيق. هذا ما تشي به صور القصيدة، ألفاظا وجملا ومعاني وهي تتراسل: يثري بعضـــها بعضا ويحيي بعضها بعضا ومن خلال هذا التراسل تنبعث الموســـيقى أرسالا من الأشجان.

ثانيا، إن القصيدة رمز كلي على حب شف صاحبه يعاني من لوعته شغـــف التطلع إلى عودة الوصال.

ثالثا، أن القصيدة في ذاتها رمز كلي متعال، إن أجيز هذا التعبير، فالشـــاعر يتعالى به على ظمأ النفوس إلى الهوى البشري ليكون حبا للوطـــن أو الأمة.



ثم تأتى الإيقاعات التصويريه التى تفسر الرموز الكلية متمثلة فى الأبيات على نسق متدرج حتى تنتهى إلى الخاتمة التى قصدها الشاعر. ويمكن تحديد الإيقاعات بأربعة .. فالإيقاع الأول هو إيقاع المعاناة، وقد صورها الشاعر فى مشاهد تجسد توتر القلق وصاحبه بين محنة الانتظار ومحنة الارتياب، حيث تلذعه مضانك حادة، تارة هى لهب لشوق وتارة هى نار الغربة. وهو فى كل صابر على مشقات السفر.

وكذلك جاء توتر القلق فى محنة المعاناة الذاتية برموز نفسية وطبيعية وجسدية وكأن الوجود كله فى قلق من أجله _ من أجل الشاعر الذى قال:

"أنى عشت العمر على بابك

خمد الشوق ولا انطفأت نار الغربة

ولظلت سفنى المبحرة إليك تنوء بأثقال الترحال

جوع تتضور أو ظمأ

فالشاعر جاء فى هذه الرموز المتراسلة بأحد توترات القلق: فهو سورة، وهو سعير، وهو جوع، وهو ظمأ، وهو تبعات ثقال..

ثم الإيقاع الثانى .. وهو تصوير للقلق وهو يبصر شعاعا من أمل. فجاءت الرموز لتصور الموقف الوجودى الجديد فكانت:

"من يسقينى من خمرك

يقذف بى فى منهلك الساجى المتدفق"

تلك نبضات لحب ملك على صاحبه زمام إرادته .. ومما نلاحظه هنا أن الرموز وإن كانت واضحة فى سفور لا يحوج إلى شئ من عنت التأويل .. إلا أننا نتوقف عند جملة: "منهلك الساجى المتدفق"، فهذا التصوير الرمزى فيه شئ من التهافت لا يتفق مع الرموز السابقة فى حيويتها وعمقها وتكاملها: "فالمنهل" هو موقع الشرب، و"الساجى" هو الساكن القرير. فكيف يتفق أن يكون المنهل ساكنا ومتدفقا فى آن واحد؟ والتدفق حركة متدافعة وصخب!!



ثم الإيقاع الثالث .. وجميل من الشاعر أن يصور تحقيقه للحلم بالحلم، وتحقيقه لأمانيه بتصويرها على أجمل ما يكون وأهنأ؛ فيقول:

أرشف أرشف حتى أساقط إعياء أو تخمه

وأعود فتحملنى الأشواق ويثقلنى عبء الرغبة

وفى الإيقاع الرابع، يشهدنا الشاعر إبداعًا فنيًا فى تركيب الصور الرمزية وتنسيق مواقعها؛ فيقول:

"من أجلك أقتحم الليل وأعبر ساحات الحمقى

المنتظرين بأعتابك"

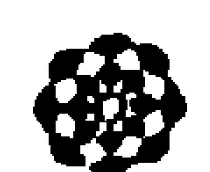
فها هنا إرادة حرة جسورة أو رغبة طاغية لم يجد الشاعر مناصًا من أن يجاهد فى سبيل تحقيقها إثباتًا لوجوده من ناحية وتأكيدًا لحبه من ناحية أخرى .. ولا أقول عن الرموز هنا إنها غامضة أو عقيمة ولا أقول إنها ملتوية ولكنها متناقضة الدلالة ومن ثم فهى تؤدى إلى شئ من الحيرة مما يقصده الشاعر؛ فهو يعبر ساحات الحمقى المنتظرين بأعتاب الحبيب، فكيف يحمّقهم وقد سبق له أن عاش العمر على باب ذلك الحبيب؟ أم أنه يجمعَهم لأنهم يأملون فيما ليس لهم حق فيه؟

ثم نأتى إلى الخاتمة لنجد إرادة الحب ما زالت على قوتها وجسارتها لأنها لا تعرف الخضوع أو الخنوع فهى أبدًا: تقتحم الليل .. تعبر ساحات الحمقى .. وها هى ذى تخوض وجوه المبهورين بجميل حبه للحبيب الجميل فيقول الشاعر أو تقول إرادة الحب:

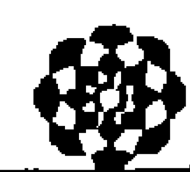
"وأخوض وجوه المبهورين الممتثلين لأهدابك

يرجون الإذن لعل حديثا منك لعل إشاره

أو حتى ظلا من بسمه"



وهكذا جاءت رموز إرادة الحب عند الشاعر أو عند بنى أمته فكلـــهم يتمنون منها إشارة "أو حتى ظلا من بسمه"، لأنها حبهم الأسمى أو الأقـــدس من أجلها يقتحمون، ويخوضون، ويعبرون، ويرجون...



٥
محمد إبراهيم أبو سنة

أما الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة فإنه يصطنع منهاجا متميزا يجسد شخصيته بطابعها الذى تعرف به بين سائر الشعراء فلا نخطئها ولا نغفلها أو نتغافل لقدرها الأدبى ولشاعريتها الأصيلة.. وهو بهذه الشاعرية يعطينا صبغة لها جدتها ولها رونقها. والجدة هنا طرافة إبداعية وجدانية لها القدرة والفاعلية على أن تستجيش الوجدان فإذا هو مقبل عليها فى تلقائية مستهامة ابتعثها الشوق إلى تصور الرموز فى مشاهدها المتناغمة بإيقاع الموسيقى البيانية وهى منسابة فى رقراق من العبارات التصويرية الصدوحة. ومن هنا كان الغموض الرمزى عند محمد إبراهيم أبو سنة _ وهو كما قلت صبغة غالبة على شعره _ مثيرا للشجن، مثيرا للتطلع الوجودى للحياة فى حاضرها ومستقبلها، وفى نفس الآن مثيرا للتفكر .. فيرد المرء إلى ذاته وكأنه يفرض عليه أو يوجب عليه أن يقف من كل ما فى الحياة موقفا أخلاقيا جادا. فلا فسولة ولا إمعية.

إن الغموض الرمزى عند محمد إبراهيم أبو سنة هو فى لبابه دعوة الذات إلى أن تحيا الوجود عن وعى وإدراك والتزام.. وهذا يفضى إلى أمرين: الأول، أنه يرتفع بالإنسان إلى اليقظة والحضور، الثانى، أنه يثير فى نفسه التساؤل وذلك بغير أن يقنط من إدراك الدلالة الرمزية.

والغموض الرمزى عند شاعرنا هو غموض موحى وهو موحى لما به من نضارة وعذوبة وشفافية تغرى المستمع أو القارئ أن يتأول ويتصور ويبدع لذاته ما شاء خياله أن يبدع من صور الهواجس والمعانى.

وحتى يقتنع القارئ الكريم بتقويمنا لصبغة الغموض الرمزى عند محمد أبو سنة فإننا نقدم له قصيدته: "ذاكرة الياسمين[1]" مثلا كاملا لما حددناه فى صبغة الغموض الرمزى التى اصطنعها منهاجا شعريا. نقدم منها جزءها الأول ليتذوقه القارئ فيكون له تصوره الذاتى الخالص وتقويمه الذاتى الخالص.

يقول شاعرنا فى الجزء الأول من القصيدة:

كان يمضى إلى نرجس فى البرارى

... يظله بالحنين

وكان يشاكسه بالأغانى ..

... ويلقى عليه النجوم التى ..

.. أزهرت فى العيون

كان يهفو إلى فرح طاعن ..

.. فى الأساطير منذ صباه ..

.. الذى يسكن الآن ..

... ذاكرة الياسمين

...

كان يلقى هواه

.. يفسر أحلامه فى اشتباك اليدين

فى اشتعال الربيع المؤجج ..

---

[1] مجلة "إبداع" عدد مارس ١٩٩١، ص٥٩.

.. فى نظرتين

فى التفاف الغصون على زهرها

فى انصهار القلوب على شفتين

كان يمضى على رسله ..

.. للفضاء الذى يتمدد فى روحه.

يتجمد فى عينه ... دمعتين

* * *

ثم نعرض الجزء الثانى الذى جعلناه للمعالجة النقدية .. وقد جاء فيه:

خالفته المسافات ... فانشق ..

بين مفارقها ..

غنوة غنوة ..

ترتديها الفصـــول

كان يجلس خلف طفولته ..

... خنجر لا يزول

ووراء رجولته شاعر

حين يهفو يقول

* * *

أسلمته الميادين للطرق الضيقة

أسلمته السهول لأغوارها المحرقة

أسلمته الدروب إلى غيرها

فارقته البرارى بأمطارها

فاجأته الأفاعى ..

... بأسرارهـــا

فاجأته فلاينها ...

ثم غنى لها ... كى تنام بعيدا ...

.. عن العش .. عش اليمامات

حيث القمر

ساهر فى الغصون

يغنى لأفراخها فى انتظار المطر

* * *

المساء الكئيب الذى يهبط ..

... الآن من شرفات العواصف ..

... يغلق فى وجهه ..

... طرقات المدينة

* * *

إنه حائر باليمامات ...

... كيف سيطلقها فى سماء القرون

حرة مثل ضوء المحبة

.. تهدل للعاشقين

حائر باليمامات يمضى

يزلزله خوفه

من عواء الذئاب

ممعن فى الحضور ... الغياب

ينتحى والعواصف ركنا..

.. على بعد قرون من الحلم ..

يخرج أشواقه من ثنايا ..

.. أباطيله

يعتريه الغروب

يعتريه النداء الأخير

للتي تنطوي في انتظار المصير

* * *

كان يجلس خلف طفولته ..

... خنجر لا يزول

ووراء رجولته شاعر

حين يهفو يقول

* * *

يجسد هذا الإيقاع حيوية الوجود التاريخي للإنسان وهو في موره المتدفق من الأحداث الكبرى التي تعطيه ملامحه وخصائصه، وتعطيه في نفس الوقت ماهيته وما يمكن أن توحي به من معالم لها سماتها المحددة البارزة.. ومما نلاحظه هنا الإقتدار الفني للشاعر في إقناعنا بأننا لا نبصر صورا ومناظر لها رواؤها أو لها صبغتها المتباينة في الألوان والظلال وتراكب الشكول _ الإقتدار الفني للشاعر يظهر على أعمق وآصل ما يكون في جعله الحياة متجسدة في الرموز، وجعل الرموز تتجسد في حيوات بينها علاقات وجودية وكونية معا. فنحن هنا نشهد حياة ولا نبصر صورا معبرة عن حياة أو هي ظلال لحياة .. وذلك هو نضار الإقتدار الفني الصناع.. انظر كيف جعل الشاعر "ذاكرة الياسمين" تتفتح عن ذخر تاريخها في انطلاقات رمزية جسد بها الشاعر كيفية تذكر الماضي أو تصوره ومعاناته من جديد؟ ففي غلالة من الغموض الموقظ للوجدان والوعي والباعث للخيال لإدراك ما شاء له أن يدرك من المعاني والدلالات _ يقول الشاعر:

خالفته المسافات .. فانشق ..

بين مفارقها ..

غنوة غنوة ..



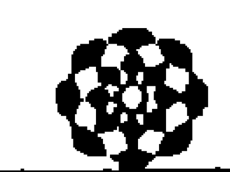
ترتديها الفصول

"فمخالفة المسافات"، معناه عدم الاستمرار فى التقدم والارتداد إلى الماضى كما يشى بذلك المعنى اللغوى لكلمة: "خالف". وفى ذلك دلالة على الدقة الفنية فى تجسيد المعنى .. وما المسافات إذن سوى آنات الزمان وقد توقفت عن الصيرورة لترتد إلى الماضى أى التاريخ.

آنئذ تبجست "الذاكرة" وهى بين مفارق المسافات أو بين شعاب التاريخ بصنوف من المعاناة نعتها الشاعر بأنها أغان: "غنوة غنوة" .. والرمز هنا غامض بغير شك ولكنه فى غموضه أبلغ فى الدلالة من الإسفار والوضوح لأنه يكثف المشاقة الوجودية النفسية فى تراوح أحوالها وهى بين الشقاء والرخاء أو بين اليأس والرجاء وكأنها فصول السنة فى تباين أحوالها.. قلنا إن الغموض الرمزى عند محمد أبو سنة ذو صبغة خاصة تتفرد بخصلتين وجوديتين هما، أنه يرتفع بالإنسان إلي اليقظة والحضور، وأنه يبعث التساؤل الطلعة بغير إقناط عن إمكانية الرؤية الخيالية. تلك الرؤية التى تريح وتسعد وتعمق من الشعور بالحياة وإن آلم وأقلق .. إنه يعاطف الوجدان على الحياة فى إيثار نبيل ..

تلك هى ماهية الغموض الرمزى عند شاعرنا؛ نلمسه أول ما نلمسه فى عنوان القصيدة ذاته. فالعنوان: "ذاكرة الياسمين" يحمل فى ذاته طاقة الرموز الوجودية وكأنيا الإمكانية الكلية تبشر بدنياها وعالمها وقد اتشحت بوشاح الغموض الذى يومض بتوترات مشعة بأنها سوف تفضى إلينا بحياة ووجود .. أجل، بأسمى ما فى الحياة والوجود، وإنه للتاريخ وروح هذا التاريخ وهو الإنسان.

فالذاكرة فى نضارها هى التاريخ بما حفل به من أحداث ووقائع، وبما حفل به من أمنيات تحققت أو لم تتحقق، وهواجس وظنون ومخاوف تحققت أو لم تتحقق.. هذا هو التاريخ ولا تاريخ أو لا ذاكرة إلا للإنسان. وتتعانق



لفظة: "الياسمين" مع لفظة: "ذاكرة" لتشى لنا بأن للروح صفاء نورانيا رقيقا. وأن هذا الصفاء النورانى يحمل من رقة العطر ومن عطر الرقة ما لا يضارعه آخر فى شرح النفوس شرح الإرادة المصرة على الحياة أيا كانت البوائق التى تخشاها أو التى لا تتوقعها..

هذا هو العنوان في غموضه المأنوس والمثير معا ..

ولعل الإيقاع الأول السابق يمثل المعانى الرمزية فى تجسيد كلى رفاف بالانطلاقات الحية والتوترات الشجية التى تشوق إلى مشاهدة الذاكرة .. أجل مشاهدة التاريخ .. أجل معاينة التاريخ بل معاناته. وبعد هذه النفحة الكلية الأولى التى نضحت بها ذاكرة الياسمين نجد الشاعر وقد صور لنا معان من الذاكرة هى فى ذاتها أحداث وجودية ونفسية تختلط فى تاريخها بمشقات ومصاعب المعاش الإجتماعى الذى يتراكض الناس نحوه ويصطرعون .. فهو يقول فى الإيقاع الثانى من القصيدة:

خالفته المسافات .. فانشق

بين مفارقها ..

غنوة غنوة ..

ترتديها الفصول

ثم يتهادى بنا الشاعر فى مجرى تاريخه ليبلغ بنا مرحلة طفولته فيصورها بأنها كانت طفولة أسيفة وجيعة ابتلاها الأمس بقسوته:

كان يجلس خلف طفولته ..

.. خنجر لا يزول

ومع ذلك فقد كان عليه أن يجاهد ويجاهد بإرادة جسورة وروح حرة لا تخشى أن تقول كلمة الحق .. نعم، ووراء رجولته شاعر:

.. حين يهفو يقول

هكذا غموض رمزى دقيق فى دلالته عميق فى معناه وخصيب فيما ينضح به من أشجان المعاناة .. فهى من ثم ليست دانية يستطيع إدراك دلالتها إنسان نصف يقظ أو نصف واع أو نصف مشغول بشئ آخر. ولكنها تفرض على الإنسان الحضور الوجودى الذى يتسامى على مشاغل المعاش فى سبيل المعاناة الذاتية الخالصة لما تصوره ذاكرة الياسمين من أحداث تاريخها..

* * *

ثم يصور لنا الشاعر مرحلتين من تاريخ تجربته هما لباب التصور الوجودى للمقاساة الذاتية فى صورتين هما: حركة التمزق فى أشكالها الرهيبة التى لا يريدها أو التى يجفل منها .. والثانية حركة القلق الوجودى النفسى التى تخلفها حركة التمزق أو التى تصحبها وكأنها نتيجة طبيعية وتلقائية .. وهنا يأتى الغموض الرمزى ضرورة فنية ألزمت الشاعر بتصويرها فى شكولها المتواترة فى غيم لا يطمسها ولكنه يوحى بها فتثير فى النفوس أشجانا غير محدودة. وهذا من شأنه أنه يعاطف معه الغير ليشاركه فى محنته، أو ليأخذ نصيبه من الأسى الذى تطرحه الحياة فى طريق الإنسان.

ها هى ذى رموز المعاناة الوجودية النفسية فى حركتها .. يقول شاعرنا:

أسلمته الميادين للطرق الضيقة

أسلمته السهول لأغوارها المحرقة

أسلمته الدروب إلى غيرها

فارقته البرارى بأمطارها

فاجأته الأفاعى ..

... بأسرارها



نحن هنا بين غيوم الغموض الرمزى تعوقها عواصف المتغيرات النفسية والاجتماعية فحملت الشاعر إلى مواطن العذاب التى يخشى بأساءها وضراءها ..

ومن إبداع الشاعر فى تصوير سرعة الحركة وهى فى انطلاقاتها الرمزية أنه يكرر لفظة أسلمته "ثلاث مرات ليخرج بنا من عسرة ليدخلنا في أخرى أصعب منها وأشد نكرا .. ومن ثم يجد الخيال منادحه فى حرية التصور لا يضجره غموض صفيق ولا ترهقه ظلمة رعيبة: فالميادين رموز .. والطرق الضيقة رموز .. وحركة البرارى فى مفارقها رموز .. والأمطار رموز .. ومفاجأة الأفاعى رموز .. وأسرارها التى تنفثها رموز ...

وهكذا عيلم صخاب رعود يورث الأسى والحسرة، كما يورث الخوف والخشية .. وتلك هى معاناة الحياة الإنسانية أو ذاكرة الياسمين!!

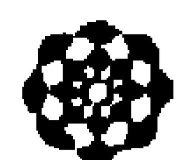
أما المرحلة الثانية فهى حركة القلق الوجودى النفسى الناتجة عما أسميناه بالعيلم الصخاب الرعود:

وإنه لمن اليسير على القلق الوجودى النفسى أن يفضى بصاحبه إلى الإغماض فى التعبير عما تنوء به ذاته من أوهاق الظنون؛ أو أن يعجزه عن القدرة على التعبير. فيكون التصوير آنئذ مزقا مضطربة لا تستقيم على نسق فنى معلوم الهوية معقول البينة.

غير أن محمد إبراهيم أبو سنة تمكن باقتدار فنى من أن يصور حياة القلق قصة مثيرة لها مواقفها وشخوصها ولها تناغم إيقاعى يثير الجزع كما يثير التساؤل اللهيف..

ومن دلائل الاقتدار الفنى عند شاعرنا براعته فى تكوين الصور الرمزيه فى مشهد طبيعى متكامل الرموز وكأن الطبيعة ذاتها تشارك الإنسان فى محنته التى ابتلى بها أو فتن بها .. فيقول عن ذاته أو ذات الإنسان:

إنه حائر باليمامات ...



... كيف سيطلقها فى سماء القرون

حرة مثل ضوء المحبة

.. تهدل للعاشقين

حائر باليمامات يمضى

يزلزله خوفه

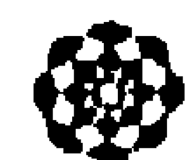
من عواء الذئاب

ممعن فى الحضور والغياب

* * *

فماذا نقول إذن عن الغموض الرمزى عند الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة؟

لقد جعل منه حياة تثرى الإنسان باليقين الثابت والبصيرة الصائبة .. أجل وتغنيه بالحب الجميل ...



٦

فاروق جويده

وقع اختيارنا على قصيدة: "وجهان فى المرآه" .. للشاعر فاروق جويدة. فهى تصور شاعريته المبدعه على أعمق ما يكون الإبداع، وأصل ما يكون ..

القصيدة

وجهان يلتقيان فى المرآة

ترحل ذكريات الأمس ..

تسقط من مآقينا الصور

يتقارب الوجهان بين الناس

يبتسمان .. يرتعشان .. يقتربان

يغلبنا الحذر ..

الوجه أعرفه أراه الآن محفورا

على قلبى كأيام العمر

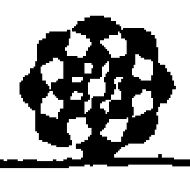
والناس حولى ..

والزحام سحابة سوداء

والأجسام أكوام مبعثرة

نسميها .. بشر ..

والأفق أشباح محنطة تطوف



كؤوس عمر شاحبات

أمنيات ضائعات ..

وارتعاشات على وجه الوتر ..

هذى الوجوه رأيتها .. وعرفتها

والكل فى صمت .. عبر ..

وأراك فى عينى

بريق فراشة بيضاء

تلقيها الرياح ... إلى المطر

* * *

يتباعد الوجهان فى المرآة

ينشطران كالأوراق

ينزعها الخريف من الشجر ..

الوجه يخبو فى ضجيج الناسِ

أسرع خلفه

فأرى عيون الناس

أطلالا من الذكرى لعمر ضائع

من باع منهم .. من تخاذل .. من غدر ..

يخبو بريق الضوء فى المرآة

يطفو ألف وجه فوق أشلاء النهر ..

تبدو الدمامة فى الوجوه

أتوه فى الأشباح ..

ترصدنى ابتسامات كفيفات

يبعثرها الضجر ..

ووقفت بين الناس

أسأل صمت نفسى فى أسى

من يا ترى سرق القمر ..

قد كان منذ دقائق

يسرى على العينين

نورا .. كابتهالات السحر ..

قد كان فى المرآة

يرسم فى عيونى

ألف طيف للربيع وألف لون للزهر ..

* * *

أشتاق وجهك فى زحام الناس

أعرف أن هذا الوجه

يحمل ألف سر ..

هو دمعة الموج المسافر

وارتعاشة لؤلؤ سجنوه قهرا .. فانكسر

الوجه فى المرآة

يبدو ثم يخبو خلف ضوء باهت

وأعود أرصده ويخذلنى النظر ..

وجهى على المرآة مصلوب

يحدق فى الوجوه .. وينتظر ..

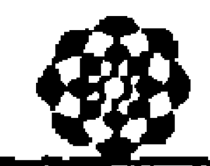
يا أيها القمر المسافر

أين أنت الآن

من أغراك بعدى بالسهر ..

قد تاه وجهك فى الزحام

فأين أنت الآن منى ..



من ترى أغرى اللآلئ بالسفر ..

* * *

يتجمع الوجهان يقتربان .. يبتعدان

ثم يعود وجهى ينشطر ..

يتقارب الوجهان فى المرآة

يلتقيان ..

يتحدان ..

يبتسمان للأيام .. لكن فى حذر

ما زلت المح فى عيون الليل

أشباحا .. نسميها بشر

ما زلت أرقب فى ضباب العمر

جلادا نسميه القدر .

ما كان قبلك قد عبر

لم يبق من أحد أثر

وجهى ووجهك باقيان ..

وكل ما قد كان

ولى .. واندثر ..

حين نرتل هذه القصيدة أول مرة .. للتعارف، وحين نرتلها مرة ثانية للتـذوق والاستمتاع الجمالى .. ثم نرتلها مرة ثالثة لاستبانة أظهر الخصائص والصفات فإننا نجد الخصائص الآتية:

* أول هذه الخصائص أن الطابع الكلى للقصيدة طابع إيقاعى رمزى يتمثـل فى أربعة مقاطع كانت افتتاحياتها:

وجهان يلتقيان فى المرآة

يتباعد الوجهان فى المرآة

أشتاق وجهك فى زحام الناس

يتجمع الوجهان يقتربان .. يبتعدان

* ثانى هذه الخصائص أن لكل مقطع رموزه الخاصة به والتى تعبر عن المعاناة الذاتية لمحنة الشاعر.
* ثالث هذه الخصائص أننا نكاد نحيا فى جو رمزى خالص مما قد يخلق فى نفس المتذوق إحساسًا بالغموض لأنه يحار أمام احتمالات التأويل والترجيح الكثيرة لكل صورة من الصور.
* رابع هذه الخصائص أن الشاعر اعتمد اعتماداً شبه كلى على تجسيد الانفعالات الوجدانية من ألم وقلق ويأس وأسى، واستبشار وارتياح، فى صور أخذ عناصرها من عناصر الوجود الطبيعى فى السماء والأرض. ولهذا، وحتى يؤصل واقعية رموزه فتكون صوراً لا شبه صور فإنه ضرب صفحًا _ إلى حد بعيد _ عن الأساليب البلاغية التى يصطنعها الشعراء مطيتهم فى الوصف والتعبير كالتشبيه والاستعارة وغيرهما.

* * *

أما المقطع الأول فيتألف _ حسب تقديرنا _ من أربعة إيقاعات .. يقول الإيقاع الأول منها:

وجهان يلتقيان فى المرآة

ترحل ذكريات الأمس ..

تسقط من مآقينا الصورْ

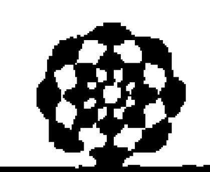
يتقارب الوجهان بين الناس

يبتسمان .. يرتعشان .. يقتربان

يغلبُنا الحذرْ ..

الوجه أعرفه أراه الآن محفوراً

على قلبى كأيام العُمُر

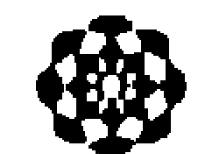


إن الإفتتاحية الرمزية هنا تبشر بفيوض من الرموز التـــى تســتغرق مواقفها من الحياة "فالوجهان يلتقيان فى المرآة. والوجهان هنا هما الذاتـــان: ذات الشاعـــر، والذاتي التى أهمته وشغلته. وحين يلتقيان فـــإن فـــى اللقـــاء تقارب وتفاتح وبث أشجان واستعراض مواقف. فإذا التقيا فى "المـــرآة" فإنـــه اللقاء فى التاريخ، فالتاريخ هو المرآة الصقيلة المجلوة التى تنعكـــس عليـــها أحداث الماضى فى تدافعها حيث تتجلى واقعا تعانيه الذات .. أجل، "ترحـــل ذكريا الأمس .. تسقط من مآقينا الصور".

ويلوح على هاتين الجملتين مس من غموض معنت بغير شك. فـــإذا رحلت ذكريات الأمس، و"الأمس" تاريخ فإنها تظل موجـــودة فـــى الأخـــلاد تسترجعها العيون _ أو المآقى _ تسترجعها فى صور وكأن أحداثها وقعـــت لتوها. وهذا ما يشى به الفعل المضارع: "تسقط" .. والالتقاء فى المـــاضى أو الالتقاء بالماضى لم يكن هينا ولكنه كان صعيبا صعيبا. فهما يتقاربـــان غـــير عابئين بمن حولهم وإن كان القلق قد استبد بهما .. وما القلق؟ إنه كما يقـــول الوجوديون: "نفور عاطف وعطف نافر". وقد جسده الشاعر أقـــوى تجســيد وأعمقه فى رمزية شفيفة فقال: "يتقارب الوجهان بين الناس _ يبتســـمان .. يرتعشان .. يقتربان .. يغلبنا الحذر".. أليس الابتسام، ثـــم الارتعـــاش، ثـــم الاقتراب، ثم غلبة الحذر، أليست تلك هى أهم خصائص القلق الوجـــودى؟ أو ليس كل منها دلالة رمزية على حالة نفسية وجودية عاناها كـــل وجـــه مـــن الوجهين؟

ثم يعبر الشاعر عن عمق الصلة التى تربطه بالغير وبعد تأثيرها فى حياته فـــى أسلوب معهود أقرب إلى الرصانة النثرية فيقول: "الوجه أعرفـــه أراه الآن محفورا .. على قلبى كأيام العمر"..

ثم يأتى الإيقاع الثانى وقد خلا تقريبا من الرمزية فهو أقـــرب إلـــى الصور المطروقة المتداولة؛ فيقول:



والناس حولى

والزحام سحابة سوداء

والأجسام أكوام مبعثرة

نسميها .. بشرْ ..

إلا أن هناك رمزية ندركها بالتحليل الدقيق .. ودلالة الرمزية هنا هى لا مبالاة الشاعر بما حوله لأن شغلانه الأوحد هو حبيبه. ومن ثم فإنه جسد هذه اللامبالاة فى تلك الأسماء: "الناس .. والزحام .. والأجسام". ثم يختمها بما يشى بالاستهانة فيقول:"تسميها بشر"

ثم يقول الشاعر فى الإيقاع الثالث"

والأفقُ أشباح محنطة تطوفُ

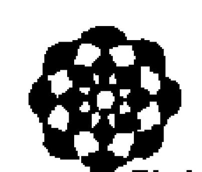
كؤوس عمر شاحباتْ

أمنياتٍ ضائعاتْ

وارتعاشات على وجه الوترْ

والصور المتلاحقة هنا والمتكاملة ذات موسيقى منبعثة من الألفاظ فى جرسها وإيقاعها التفعيلى، ومنبعثة فى نفس الآن من دلالاتها الرمزية التى نستشعرها فى معانيها.. أجل، غير أن استشعارها يدخلنا فى معانة الدلالات التى تغمض علينا حقائقها.. فما هى دلالة الأفق هنا؟ هل هو التاريخ بما يحفظه لهما ويحفظانه له؟.. وحين يقول الشاعر:"أشباح محنطة تطوف"، فما هى الأشباح المحنطة؟ أهى الذكريات التى سجلها لهما التاريخ تطوف اليوم بخيالهما أو تطوف بحاضرهما؟

وفضلاً على تلك التساؤلات التى يمكن إن تثير الفكر فإنه يمكن القول إن الشاعر كان مبدعاً فى تصوير التوترات الوجودية للأسى على الماضى بذلك التكامل الرمزى الذى جاءت به العبارات. نستشف هذا من دقة اختيار



الألفاظ التى تركبت منها الجمل:" فالأشباح محنطة.. والكؤوس شاحبات.. والأمنيات ضائعات، والقلق متصل وكأنه أنغام أسيانه يرتعش بها الوتر.

ثم ينتقل بنا الشاعر إلى الإيقاع الرابع فيقول:

هذى الوجوه رأيتها.. وعرفتها

والكل فى صمت .. عبر..

وأراك فى عينى

بريق فراشة بيضاء

تلقيها الرياح.. إلى المطر..

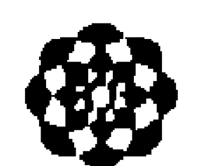
والنقلة هنا مباغتة لم يمهد لها الشاعر ، وهذا مما يوقعنا فى شئ من الحيرة وإن كان الشاعر غير ملزم بالتمهيد أو التوطئة لمواقفه.. فحين يقول:" هذى الوجوه رأيتها وعرفتها"، فإلى أى الوجوه يشير؟ هل هى وجوه الناس والزحام والأجسام؟ ثم يكثف الأحداث التاريخية هنا فيقول: "والكل فى صمت عبر" .. ويتميز هذا التكثيف بالعمق والقوة والجمال. غير أننا لا ندرك تلك المعانى إلا حين نقرأ الجمل الثلاث التالية_ من الإيقاع _ وهى:

وأراك فى عينى

بريق فراشة بيضاء

تلقيها الرياح إلى المطر

فكأن الكل لم يعبأ بها ولم يلتفت إليها:" والكل فى صمت عبر".. فالصمت هنا عدم اهتمام، أو عدم اكتراث، أو هو صرف النظر تماما .. وهذا رمز تصويرى بديع لموقف اجتماعى عامر بالحركة والناس. وكان الشاعر هو الوحيد من بين الجموع العابرة الذى رآه فكان آية من الجمال فى رمزية جسدت البهاء والرقة والألم فى نفس الآن؛ فقال:" وأراك فى عينى.. بريق فراشة بيضاء تلقيها الرياح إلى المطر".فأى أسى تعانيه تلك الفراشة المزدهية.



بجمالها وقد قذفت بها الرياح إلى المطر فإذا هى تشقى به وتتعذب وربما كان فيه هلاكها؟!

* * *

نأتى بعد هذا إلى المقطع الثانى وهو يتألف من ثلاثة إيقاعات.. وقد جاء فى تصديره بموقف مخالف لموقف المقطع الأول فإذا كان الأول:" وجهان يلتقيان فى المرآة .. فإن الثانى:" يتباعد الوجهان فى المرآة".. وهذا التصدير له كليته التى تنعكس على الإيقاعات الثلاثة التى يتألف منها هذا المقطع الثانى فبعث فيها معانى التباعد والافتراق، ومعانى الاختلاف، والتنافر.. وذلك فى رمزية يراوح بينهما الشاعر مراوحة تستنفر انفعالات التعاطف.. فكان الإيقاع الأول:

يتباعدان الوجهان فى المرآة

ينشطران كالأوراق

ينزعها الخريف من الشجر..

الوجه يخبو فى ضجيج الناس

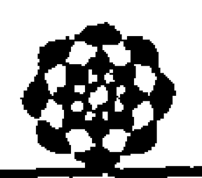
أسرعُ خلفَهُ

فأرى عيون الناس

أطلالا من الذكرى لعمر ضائع

من باع منهم.. من تخاذل.. من غدر..

" يتباعد الوجهان فى المرآة " ؟ إذن فنحن أمام موقف وجودى.. فما هو كنه هذا الموقف وما سببه؟ هل هذا التباعد فى مرآة التاريخ. بمعنى أن كلا من الوجهين أصبح يفكر وحده فى ذاته وحدها؟ إن هذا الاعتزال الوجودى حاد قاس يشبه فى حدته وقسوته أوراق الشجر حين ينزعها الخريف.



وهذا تصوير عبقرى بديع فليس قصارى الأمر تشبيه ولكنه فى لبابه تجسيد رمزى لمأساة التباعد أو مأساة الاعتزال.. فالانتزاع قسوة وألم، والأوراق هنا عجاف صوحت نضرتها، والشجر أسيف فى الخريف.. ثم يقول الشاعر:" الوجه يخبو فى ضجيج الناس أسرع خلفه"..

الرمزية هنا حركة تاريخية فيها تفاعل وانفعال.. ويأتى جمالها من تصوير الوجه حين تتبدد ملامحه أو معارفه فى ضجيج الناس وقد استخدم الشاعر لفظة:" يخبو" وكأن نورانية هذا الوجه قد ذهبت وضاعتها بفضل ذلك الضجيج الذى يوشك أن يخفيها فما كان منه إلا أن أسرع خلفه.. وهنا يرتفع الإيقاع حدة وعنفا، فالشاعر يجسد شدة وطأة الشقاء الذى تكلفه وحرقة المضاضة التى عاناها وهو يسرع خلف حبيبه. لقد كان عليه آنئذ أن ينظر فى عيون الناس لعلها ترشده إلى يقين يطمئن إليه..

فماذا وجد بها؟ كيف وجدها؟ هنا يتمثل التاريخ حين يصير ألى ضَيَاع فيقول:

"فأرى عيون الناس أطلالا من الذكرى لعمر ضائع".. وفى هذا يصور شاعرنا حركة التاريخ فى أسبابه التى أدت إلى الضياع وذلك فى تدفق رمزى متلاحق غَدِق فى دلالاته؛ فيقول :" من باع منهم.. من تخاذل.. من غدر".. ها هنا ثلاثة رموز: فالبيع ، غير التخاذل، غير الغدر. فكل منها يختلف عن الآخر تماما وإن تكامل الثلاثة فى تحقيق الضياع.

فيوض من الرموز، فى فيوض من الرموز.. يستخفى المعنى أحيانا فى غيمة من الغموض الرقيق ولكن بغير أن نفقد الإحساس بحركة التاريخ وما أصاب الناس..

وفى الإيقاع الثانى يقول شاعرنا:

يخبو بريقُ الضوء فى المرآة
يطفو ألف وجه فوق أشلاء النَهَرْ

تبدو الدمامة فى الوجوه

أتوه فى الأشباح..

ترصدنى ابتساماتٌ كفيفاتٌ

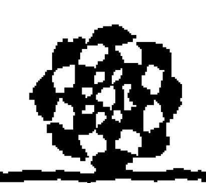
يبعثرها الضجر

ومما يتصف به هذا الإيقاع - وكذلك سائر إيقاعات القصيدة - رصانة البلاغة، وموسيقية اللفظ فى ذاته وإيحاته الشعورية والخيالية وهو يؤدى دوره فى الحركة "الصورية" للموقف الوجودى. مما يؤدى إلى إزكاء الرمز فتزكو الانفعالات وتزكو التصورات.. كل هذه الخصائص قد تضافرت فى تصوير موقف جمالى فريد. وإنه لتصوير جمال الأسى حين تعروه انفعالات الحيرة والقلق والاضطراب. فيحار صاحبه ماذا يصنع؟ وكيف يصنع؟ ويقلق مما كان ومما سيكون.. ويضطرب فى تفسير المشاهد وإدراك الحقائق من معترك الظنون.. هذا ما صوره الشاعر فأبدع..

وقد يقول بعض الآحاد: وكيف تنعت هذا الإيقاع بالجمال الرمزى، وهو غموض فى غموض؟ فأى ضوء خبا بريقه؟ وأى مرآة كانت تستقبله؟ وكيف انتقل بنا فجأة فيشهدنا ألف وجه وهى تطفو فوق أشلاء النهر؟.. ما مغزى الطفو هنا؟ وكيف يطفو ألف وجه؟.. ما الذى جاء" بالنهر" هنا؟.. وكيف صار أشلاء؟.. وما معنى الأشلاء؟

وفجأة يدخلنا الشاعر فى عالم الناس، عالم المجتمع، عالم الشحناء والبغضاء، فيجفل منه إجفال الفزع والضجر.. ثم نراه يقذف بنا بين الأشباح، أشباح الوجوه أو أشباح الناس وكأنها تكن له حنقا وغيظاً جسده الشاعر فى : "ابتسامات كفيفات.. يبعثرها الضجر"، أى يطلقها الحنق بغير حسبان..

والحقيقة أن الصور فى هذا الإيقاع ظاهرة الوضوح بينة المعالم؛ فلا تهويم ولا انسياح فى عمومية مسرفة.. غير أن التخالف بين الرموز وقد جاء مفاجئا وكأن لا رابطة بينهما هو الذى صبغ الإيقاع بغموض ربما صعب على



المتذوق أن يدرك الآصرة العضوية التى تؤلف بين رموزه. ومع ذلك، فكما قلنا، فإن لهذا الإيقاع غرضه الجميل فقد جاء تصويراً حياً صادقاً للتوتر الوجودى لذات الشاعر. ومن بديع هندسة الإيقاع الجمالى عند فاروق جويدة أنه لم يستطرد فى إغماض الرموز وإلا انحدرت صوره إلى درك الجمود العقيم. ومن ثم كان عليه أن يخفف من الغموض وماله من وطأة على التصور والشعور. فكان الإيقاع الثالث ترنيمة غنائية شجية تنتشى بها الذات فتحلق فى جواء الألم الرفاف بالأمنيات العذبة والمعذبة فى نفس الآن.. وكأن الإيقاع تسرية محزونة عن قلب كسير؛ فقال شاعرنا:

ووقفت بين الناس

أسأل صمت نفسى فى أسى

من يا تُرى سرق القمر..

قد كان منذ دقائق

يسرى على العينين

نوراً كابتهالات السحرْ..

قد كان فى المرآة

يرسمُ فى عيونى

ألف طيف للربيع.. وألف نور للزهَرْ..

* * *

وفى تصورنا للمقطع الثالث نجد أنه على ثلاثة إيقاعات؛ تتراوح بينهما الرموز:بين الوضاءة الموحية بثراء فى المعانى، بل بثراء فى أفاق الحياة التى كان على الشاعر أن يحياها حياة المواجهة والتحقيق.. وبين الرموز المتراكبة والتى تبلغ فى تراكبها درجة الغموض المثير للفكر والشعور والخيال.. وبين الرموز التى تبلغ فى تراكبها درجة الغموض الذى يُصَدِف



عن معرفة ما وراءه صدوف الضيق والسأم وفقدان الرجــاء.. ولعــل هــذه الدرجة الأخيرة هى ما يجسدها الإيقاع الأول فقد جاء فيه:

أشتاق وجهك فى زحام الناس

أعرف أن هذا الوجه

يحمل ألف سرْ..

هو دمعةُ الموج المسافر

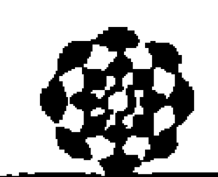
وارتعاشة لؤلؤ سجنوه قهراً.. فانكسرْ

ففى قوله:" أشتاق وجهك فى زحام الناس".. إثارة للتساؤل: فوجه من يقصد الشاعر؟ أهو وجه حبيبة أثيرة لديه.. أم أنه وجه الوطن فــى أحوالــه ومشكلاته وتاريخه العريق؟ ربما يكون كذلك، لكننا نخشــى أن يكــون فــى تأويلنا هذا اعتساف لا يرضى المتذوق فضلاً على الناقد.. ثم يقول:" أعــرف أن هذا الوجه يحمل ألف سر". وذلك رمز إلى التاريخ العريــق لوطنــه_ أو لتاريــخ الحــب بينه وبين من أحب . ثم يكثف الشاعر الألف ســر فيجعــل منهــا دمعة أو يجعل السر فى ذاته دمعة. ولكنها لم تكن كأيــة دمعــة مــن "دموع عباد الله" .. كانت دمعة الموج، وأى موج؟ إنه الموج المسافر..

فهل يمكننا أن نرجع الرموز هنا ولو بالإرغام إلى وجهة السفر؟

ثم يعطى الشاعر للسر أو للألف سر صبغة رمزية أخرى وكأنه يجسد الســر فى ذاته فيقول عنه:"وارتعاشة لؤلؤ سجنوه قهرا فانكسر"..

التركيب التصويرى هنا له صبغة جمالية تصدح بها الألفــاظ حتــى ليحسب المتذوق أن وراءها غاية سامية أو معنى عظيمــا.. أجــل، مــا أرق ارتعاشة اللؤلؤ وأرشقها.. أما حين يسجن ويرغم على الدخول فى الســجن_ بالتقوقع فيه_ فإنه لن يحتمل القهر والذل فلا بد أن ينكسر..



وأعترف أن ترجيحى لهذه الرموز هو الاعتساف بعينه فهى فى الحق غموض تراكيبت سدفه حتى أخفت ما يمكن أن تجود به من إمكانات وجدانية يتفتح لها الإحساس بصروف الحياة..

ثم يأتى الإيقاع الثانى برؤية جديدة لذلك الوجه الذى يحمل ألف سر.. ولا عيب فى هذا من الوجهة النفسية ولا من الوجهة الفنية ؛ فيقول شاعرنا:

الوجه على المرآة مصلوب

يحدق فى الوجوه.. وينتظر..

يا أيها القمر المسافر

أين أنت الآن

من أغراك بعدى بالسهر..

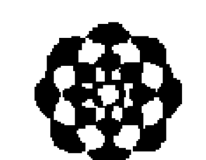
قد تاه وجهك فى الزحام

فأين أنت الآن منى..

من ترى أغرى اللآلئ بالسفر..

لو أننا نظرنا فى هاتين الجملتين:"وجهى على المرآة مصلوب.. يحدق فى الوجوه وينتظر"، لوجدنا أن الرمزية هنا واضحة الدلالة، ندركها على نحو يثرى إحساسنا بالتاريخ ويشهدنا فى نفس الآن صورة لمعاناة الشاعر وهو يشهد أحداثه التى سجلها واحتفظ بها وقد جاءت مشاهدته عن تعمد وإصرار عله يهتدى إلى الحقيقة.

وتأتي كلمة:" وينتظر" رمزا يسخو بمعاني استخلاص الأمل من الواقع الذى يعيشه الناس.. فهل أدركه؟ هل أحس به؟ أجل، إنه يحس به شوقا وحبا فكان أن ناجاه بأشواقه وقد شابها أسى ممض.. وجاءت المناجاة فى أفواف من الرموز على تواتر جمالى لكل رمز منها ثراؤه المتفتح بالتفاؤل المتوجس.. ها هو ذا شاعرنا يناجى القمر أو يناجى الحقيقة التى غشتها غيوم الأهواء، فيقول



له وكأنه يتحسر على ما نزل به :" يا أيها القمر المسافر.. أين أنت الآن .. من أغراك بعدى بالسفر..".

ثم يبحث عنه وقد ضل السبيل إليه فقال:

قد تاه وجهك فى الزحام

فأين أنت الآن منى..

ثم يرتفع الإيقاع إلى ذروة الرمزية المتسامية فكرا وشعورا ونظرة إلى الوجود؛ فيقول:"من ترى أغرى اللآلئ بالسفر"..

فما الآلئ؟ أليست هى أيات الحق والعدل والتعاطف الإنسانى بين الناس؟ وما السفر؟ أليس هو الجهاد فى سبيل الحق والعدل؟ ربما!!

* * *

نصل بعد هذا إلى المقطع الرابع، وهو فى تقديرنا، من ثلاثة إيقاعات.. والشئ الجدير بالملاحظة فى هذا المقطع أن به تكرارا لبعض الألفاظ والعبارات، أى تكرارا لبعض الرموز فى المقاطع الثلاثة السابقة. فهو يقول فى الإيقاع الأول من المقطع الرابع:

يتجمع الوجهان يقتربان.. يبتعدان

ثم يعود وجهى ينشطر..

يتقارب الوجهان فى المرآة

يلتقيان..

يتحدان..

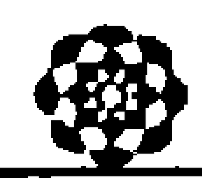
يبتسمان للأيام.. لكن فى حذر

وهذا شبيه إلى حد كبير بما قاله فى المقاطع السابقة فمما جاء فيها:

وجهان يلتقيان فى المرآة..

يتقارب الوجهان بين الناس..

يبتسمان.. يرتعشان.. يقتربان



يغلبنا الحذر

والأجسام أكوام مبعثرة

نسميها بشر

والأفق أشباح

يتباعد الوجهان ينشطران

فما هو السر فى هذا الترجيع الرمزى؟ هل هو تأكيد للمعانى السابقة؟ هل هو تعميق لها لإعطاء التصورات الذاتية حيوية جديدة تثير انفعالات لـها أبعادها الوجودية فى كيان الإنسان ؟ هل النسق الجديد لتلك العبارات وتخالف ترتيب ألفاظها مع زيادة لفظة هنا وحذف لفظة هناك يعطى الإيقاع الموسيقى للعبارات صدحاً أكثر إثارة للشجن مما يجعلنا نعيش فى عالم انفعالى جديد؟ الحق أقول إن التكرار الرمزى الذى جاء فى الإيقاع الأول يحقق تلك المعانى تحقيق التكامل العضوى ويطبع عليها ملامح جمالية لا تجعلنا نتملاها تملى الإعجاب والاستمتاع فحسب بل تملى التعاطف الإنسانى فى نبالته وتساميه. ثم يقول الإيقاع الثانى:

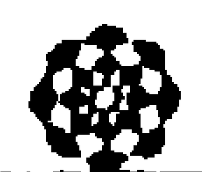
ما زلت المحُ فى عيون الليل

أشباحًا .. نسميها بشـر

ما زلت أرقب فى ضباب العمر

جلاداً نسميه القـدر

نجد هذا الإيقاع وقد تدافعت عباراته بصورة متكاملة تجسد الغموض الرمزى حين يكون تصويرا للشعور الإنسانى المتراكب من انفعالات الأسى والاستسلام للمصير الرعيب الذى يتربص بالإنسان مع رغبة ملحة فى التحرر منه . وتلك قضية الوجود الإنسانى ولسوف تظل هكذا. فالشاعر يشك فى الناس، فى أن يسيروا على جادة الحق والعدل والتعاطف الإنسانى ومن ثم فلسوف يظلون أشباحاً:"مازلت المح فى عيون الليل أشباحا نسميها بشر"..



وما عيون الليل؟ أليس هو عالم الأنانية والشهوات التى يعيشها الناس؟ وما الأشباح؟ أليست صوراً زائلة لا غناء فيها ثم يقول:" مازلت أرقب في ضباب العمر جلادا نسميه القدر".

ها هنا سخرية.. ها هنا صرخة الحرية..

وأخيرا: فى عبارات تتميز بالهدوء والرصانة خلت من الموسيقى التى عشناها مع القصيدة فكانت أقرب إلى الحُكمْ يصدره القاضى على الناس والوجود والحياة:

ما كان قبلك قد عبر

لم يبق من أحد أثر

وجهى ووجهك باقيان..

وكل ما قد كان

ولى واندثر..

هكذا جاء الغموض الرمزى فى شعر فاروق جويدة الذى قلنا عنه إنه قد جسد هندسة الإيقاع الجمالى فى الشعر العربى الحديث وإن جنح إلى الغموض الشديد فى بعض إيقاعاته ولكن هذا لا يغمطه حقه ولا يبخس شاعريته..

٧

محمود حسن اسماعيل

اختزنا لشاعرنا محمود حسن اسماعيل قصيدة:"شعلة الـــذات"،فــهى تجسيد حى زكى لشاعرية محمود حسن اسماعيل فى آفاقها الرحبة..
أجل، فى عالمها البديع النورانى الذى يزدهى بالجمال ويزدهى به الجمـــال.. ومن ثم فإننا نعرض القصيدة عرضا نقديا قائمــا علـــى التحليـل الوجــودى لرموزه بما لها من دلالات نفسية وفكرية وروحية..
فمع القصيدة..

قال محمود حسن اسماعيل فى قصيدة: "شعلة الذات"

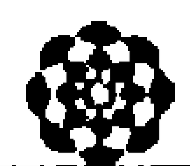
قل لمـــن مــد يديـه فـى الـهجير   ســائلا قطـرة مــاء مــن غديـــر
ســائلا رشفـــة ظــل مــن عبـــير   مــده الله علـى الـروض النضـــير
لســت حيــا إن تســـولت ربـــاه   ومـــددت الكـــف تســتجدى الحيـــاه
كــن هجــيرا ترهــب النــار لظــاه   لا نســيم يفــزع الوهـــم شـــذاه
واقتحم بالذات أهـــوال السعيـــر   تنسخ النار ربيعــا فـــى ضحـــاه

جدول يضحك بالماء النمير

* * *

قـل لمـن كبـل أشــواق الحيـــاه   باحثــا عــن ســرها قبـل خطـــاه
واقفا شلت علـــى الســـر يـــداه   سائلا أين مـــن الغيـــب مـــداه:

لست حيا إن تهيبت القدر
وطلبت السر من قبل السفر
كن طريقا من رحيق وشرر



لا وقوفا يتلهى بالصور

وأمل بالذات إلى ما لا تراه

تبصر السر تجلى وظهر

وعلى صدرك قد ألقى عصاه

* * *

قـل لمـن أصغـى لنـوح البلبـل　　　عاشقـا يبكـى ضيـاع الأمـل

ذائبـا فـى يأسـه المشتعـل　　　قاطفا زهـر خريـف ممحـل:

لست حيا إن تلمست البكاء

قدحا يسقيك أوهام الرجاء

كن غناء مضرما وجه السماء

واسكب الذات بناى مشعل

تبصر الكون طيورا من ضياء

ساجعات فوق شط الجدول

* * *

قل لمـن أحنـى لغـير الله رأسـه　　　ولمـن صـب لغـير الله كأسـه

خائفا يشرب مـن كفيـه نفسـه　　　ومـن الذلـة لا يـدرك حسـه:

لست حيا إن توهمت الوجودا

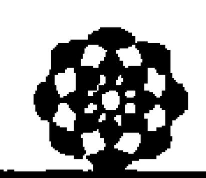
سادة هشوا عن الأرض عبيدا

اسأل الذات تجد فيها السجودا

لسوى الله رياحا وحصيدا

* * *

"شعلة الذات" ليست مجرد قصيدة نظمها الشاعر صدى لحالة نفسية اعترته أو خواطـر مفاجئة انطلقت فى شعوره وتصورها خياله الذى رتبـها ونظمـها على النسق الذى جادت به.وربما نظر إليها البعض على أنها لون من ألـوان



المواعظ الخطابية ذات الأصداء العالية الصارخة. أولون من ألوان النصائح شاء الشاعر أن يتلفع فيها بمسوح الناصحين على المآل المأساوى الذى يمكن أن يساق إليه الإنسان. ولكن الحقيقة على غير ذلك..

إن القصيدة تجسد التجربة الوجودية الإنسانية للشاعر بكل ما للتجربة الوجودية من خصائص ومقومات.

لقد جاء العنوان مجسداً لإمكانات الذات وهى فى ثراء انفعالاتها.. فالشعلة احتراق، والشعلة وضاءة، وفى الشعلة جسارة ومخاطرة.. فإذا صارت الذات شعلة أو كانت الذات هى الشعلة ، فإن معنى هذا أن التجربة الوجودية للذات ليس لها انتهاء ولا تقر على قرار من الاطمئنان إلا ريث تفزع بها فطرتها إلى مرحلة جديدة أو موقف نضالى جديد فيه تحقيق لإمكانية جديدة.. تلك هى فلسفة العنوان التى فسرتها القصيدة ترتيلاً وجدانيا.

لقد جاء ترتيلها على أربعة إيقاعات لكل منها تجربته الوجودية الخاصة. صورها الشاعر تصويرا إحيائيا صارت فيه المعاناة الذاتية لا رموزا توحى بمعان أو تشير إليها.. ولكنها حياة لها مظاهرها ولها تحركاتها واندفاعاتها، ولها أشكالها وألوانها وأصواتها ولها ظلالها وأضواؤها. وكلها مشاهد من حياة ذات مسيرة تنتهجها وغاية تسعى إلى بلوغها وتحقيقها..

وهنا يصبح الابتعاث الوجودى مشهداً من الحياة التى على الشاعر أن يعانيها ويخوض غمراتها.

هذا من جانب التصوير الإيقاعى الكلى للقصيدة..

فإذا جئنا إلى التكوين الشكلى لكل إيقاع فإننا نجده مكونا من ثلاث درجات لحنية، إن أجيز هذا التعبير، وكلها متكاملة فى سبيل تحقيق إمكانية وجودية ضرورية للشاعر. ونقول ضرورية لأنها عامل حاسم فى تحقيق حريته وتأصيل شخصيته المتفردة. والدرجة اللحنية الأولى تعالج عملية تحديد الإمكانية وتصوير الكيفية التى جاء عليها تحقيقها ، وفى اللحن الثانى

تبيان مخاطر تلك الإمكانية بأسلوب النفى الشرطى .. ويأتى اللحن الثالث أمرا بضـــرورة الاقتحام والتحقيق. على أن كل إيقاع مـــن الإيقاعـــات الأربعـــة مرحلة من مراحل المعاناة الوجودية لتجربة ذاتية للشاعر:

الأولى: مرحلة اليقظة المتوترة

الثانية : مرحلة الجسارة الإرادية

الثالثة : مرحلة اليأس والقلق

الرابعة: مرحلة المجاهدة الصوفية

فكيف عالج شاعرنا هذه الملحمة الذاتية الوجودية؟

كيف صور عالمه الإمكانى فى واقع فنى؟

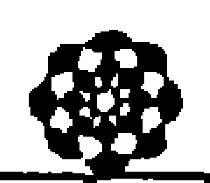
يقول محمود حسن اسماعيل فى الإيقاع الأول، إيقاع اليقظة المتوتره:

قل لمـــن مـــد يديـــه فـــى الـــهجير	ســـائلا قطـــرة مـــاء مـــن غديـــــر
ســـائلا رشفـــة ظـــل مـــن عبـــــير	مـــده الله علـــى الـــروض النضـــير
لســـت حيـــا إن تســـولت ربـــــاه	ومـــددت الكـــف تســـتجدى الحيـــاه
كـــن هجـــيرا ترهـــب النـــار لظـــاه	لانســـيما يفـــزع الوهـــــم شـــذاه
واقتحم بالذات أهـــوال السعيـــــر	تنسخ النار ربيعـــا فـــى ضحـــاه

جدول يضحك بالماء النمير

أول ما يأخذ بأسماعنا ويستنفر إحساسنا الخيالى هو الإيقاع الموسيقى المتميز بالشجن العميق الذى عمل على تكوينه ثلاثة عناصر رئيسية متكاملة هى: **أولا:** تنوع القافية بين كل بيتين

ثانيا: التوافق فى الدلالة المعنوية بيـــن القوافـــى المتعانقـــة، مثـــل: "الهجير، والغدير"، فالهجير لظى يقل فيه الماء، والغدير مكان صغير يقل ماؤه .. و"العبير والنضير" فى البيت الثانى، ففى العبير انشراح وابتهاج، وكذلـــك الروض النضير .. ثم يأتى البيت الثالث: "رباه .. والحياه"، ففى الربا مشـــاهد من الحياة.



ثالثًا: التصوير الكيفى لتوتر الذات بإمكاناتها والتوتر هنا ارتداد إلى الباطن لا ارتداد نكوص واعتصام باللاشعور، ولكنه ارتداد إثراء وإزكاء للذات. وهذا ما جسده الشاعر مشاهد حية تحيا فكرا وشعورا وخيالا.

فالشاعر وقد خاطب الغير فهو فى الحق إنما كان يخاطب ذاته .. انظر ها هو ذا فى عنائه وتلهفه على تحقيق شجنه يقول:

قل لمن مد يديه فى الهجير سائلا قطرة ماء من غدير
سائلا رشفة ظل من عبير مده الله على الروض النضير

ثم يأتى النفى الشرطى تذكرة وتبصرة وإزكاء لإرادة الحياة تساميًا بها عن التقاعس والخنوع فيقول:

لست حيا إن تسولت رباه ومددت الكف تستجدى الحياه

وتأتى الدرجة اللحنية وهى الأمر بضرورة الاقتحام والتحقيق. والضرورة هنا ضرورة وجودية أصيلة فى مستقبل الذات ومصيرها. إذن لابد من تصوير تلك الضرورة بما يحتفز الإرادة إلى الإقدام والاقتحام، فكيف تكون الذات فى روحها وإرادتها؟

كن هجيرا ترهب النار لظاه لا نسيما يفزع الوهم شذاه
واقتحم بالذات أهوال السعير تنسخ النار ربيعا فى ضحاه

وما الغاية التى تنشدها الذات؟ وما الإمكانات التى تنشد تحقيقها؟ إنه وجودها أو هو وجود الحياة فى جمالها وأمنها ورخائها .. ألاما أنضر تصوير الشاعر لغاية الإنسان من وراء التضحية والفداء، فلا أنانية ولا نضوب فى الحس والشعور ولكنه الربيع والجدول الضاحك بالماء النمير؛ أجل:

واقتحم بالذات أهوال السعير تنسخ النار ربيعا فى ضحاه
جدول يضحك بالماء النمير

* * *



والإيقاع الثانى هو مرحلة الجسارة الإرادية وقد صورها الشاعر فى طبيعتها النفسية والوجودية والأخلاقية وهى على مشارف التنازع الوجودى للإمكانات الذاتية وهى فى حوارها الباطنى .. يقول الإيقاع الثانى:

قل لمن كبل أشواق الحياه باحثًا عن سرها قبل خطاه

واقفًا شُلت على السر يداه سائلًا أين من الغيب مداه

لست حيا إن تهيبت القدر

وطلبت السر من قبل السفر

كن طريقًا من رحيق وشرر

لا وقوفا يتلهى بالصور

وأمل بالذات إلى ما لا تراه

تبصر السر تجلى وظهر

وعلى صدرك قد ألقى عصاه

الجسارة الإرادية إقدام حر على طريق التحقيق؛ وطريق التحقيق ليس مهدًا ولا معبدًا. ولكنه شرس فى وعورته غليظ فى مسالكه، متسربل بالغموض فى ملامحه وعلاماته. هذه الخصائص التى كان على الجسارة الإرادية أن تقتحمها أو التى كان على الجسارة الإرادية أن تعانيها تحقيقًا لوجودها لم تكن فى لبابها مجرد صفات لطريق يغرى السائر فيه باقتحامه وقد يُضلِه. ولكنها كانت أشواق النفس وهى تنزع إلى إدراك ما يخامرها من غايات فيها تأصيل لوجودها .. ومن هنا جاء هذا النص _ وهو متكامل مع الإيقاع الأول _ متميزًا بثلاث خصائص:

أولا: موسيقية تعطى بأصدائها البلاغية وجرسها اللفظى وصورها الرمزية ثراء فى التصور الانفعالى.

ثانيًا: تصوير معانى الجسارة الذاتية فى مراحلها الإنسانية الثلاث.

ثالثًا: التأكيد على أن حياة الذات فى الجسارة الإرادية أى أن حياة الذات فى فعل الحرية ..

وهذا الإيقاع يمثل أيضًا الجسارة الإرادية فى الثلاثية اللحنية التى ذكرناها من قبل .. فها هى الجسارة الإرادية يصورها الشاعر وهى فى موقف الكمون الذى ينطوى على ثورة انفعالية وكأنه يعبر عن المصير الإنسانى الذى لا مفر منه فيقول:

قل لمن كبل أشواق الحياه　　　باحثا عن سرها قبل خطاه
واقفًا شلت على السر يداه　　　سائلًا أين من الغيب مداه

وتأتى الدرجة اللحنية الثانية وهى النفى المشروط فيها تحذير لإرادة الجسارة وتبصرة بحقيقة الواقع الذى تقنع به فيقول الشاعر:

لست حيا إن تهيبت القدر
وطلبت السر من قبل السفر

وفى نفس الوقت يحدد الشاعر للجسارة الإرادية سبيلها فى تحقيق الذات لوجودها. وليس السبيل سهلًا ذلولا ولكنه عناء ومشقة وهو ما يفرضه إحياء الوجود ليكون خيرًا وتفتحًا للخير؛ يقول الشاعر مخاطبًا ذاته:

كن طريقًا من رحيق وشرر
لا وقوفًا يتلهى بالصور

وفى الدرجة اللحنية الثالثة يجسد الشاعر لباب الجسارة الإرادية وهى أنها اقتحام للمجهول بغير تهيب أو تردد أو قناعة بواقع. بذلك تحقق الذات وجودها وتدرك سر الحياة:

وأمل بالذات إلى مالا تراه
تبصر السر تجلى وظهر　　　وعلى صدرك قد ألقى عصاه

ومن طبيعة الجسارة الإرادية أنها تقذف بالإنسان فى دوامة القلق والألم والقنوط وذلك إذا ما أفلحت الذات فى تحقيق شئ من أشجانها فلا تلبث

خشية أن يعروها إحساس ممض من عدم الرضا بحكم الواقع الاجتماعى الذى تتعامل معه .. وإنها لأخطر المراحل فى الحياة الوجودية للذات، إذ فيها تدرك الذات ذاتها توترا بمعانى التطلعات والمخاوف والأحلام والمحاذير .. ولباب التوتر الذاتى هو معانى الحب والتعاطف الإنسانى. ومن ثم جاء الإيقاع الثالث إيقاع اليأس والقلق فى موقف متكامل مع الإيقاع الثانى، إيقاع الجسارة الإرادية؛ فيقول الشاعر مخاطبا الغير بصفة عامة:

قل لمن أصغى لنوح البلبل   عاشقا يبكى ضياع الأمل

ذائبا فى يأسه المشتعل   قاطفا زهر خريف ممحل:

لست حيا إن تلمست البكاء

قدحا يسقيك أوهام الرجاء

كن غناء مضرما وجه السماء

لاصدى نوح لقيثار الفناء

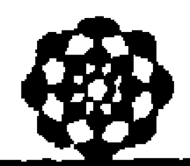
واسكب الذات .. بناى مُشعَل

تبصر الكون طيورا من ضياء

ساجعات فوق شط الجدول

* * *

يمثل هذا الإيقاع طبيعة الشاعر فى أبعد أعماقه وأحفل حالاته الوجودية بالإيقاع النفسى الشجى فقد جاء على نسق من تراسل المشاهد الرمزية فى عالم من الصور التى تجسد بتواترها خصائص القلق فى أصدائه حتى لكأننا نحياه فى انفعالاته وحياته فنعشق القلق جمالا ونعشق الجمال قلقا .. فها هنا ذات الشاعر فى شوقها الملح وقد سقط عنها الصبر حتى أنها لتجد عزاءها فى نوح البلبل .. ولكنه عزاء يُسَعّر القلق حتى ليكاد يجتمع فيها تفتح الأمل وضياع الأمل، والشوق العاشق واليأس الممض الذى يكاد يدمرها ويطمس هويتها .. وهنا يتوقف الزمن فى آن حاضر، وتلك



هى المحنة الكبرى التى تعيشها ذات الشاعر .. إنها محنة ولكنها جاءت فى صبغة من التصوير الجمالى ذى المغزى الفلسفى؛ فهو يقول:

قل لمن أصغى لنوح البلبل   عاشقا يبكى ضياع الأمل
ذائبا فى يأسه المشتعل   قاطفا زهر خريف ممحل:

ثم يأتى النفى الشرطى على غرار الإيقاعين السابقين .. والشاعر هنا يعطى للقلق صبغة جديدة فى شئ من التحذير، فهو يحذرنا من أن يسوقنا القلق إلى الإخلاد إلى البكاء والحسرة؛ فيقول:

لست حيا إن تلمست البكاء
قدحا يسقيك أوهام الرجاء

فماذا عليه أن يصنع؟ إن عليه أن يستنقذ ذاته من بكاء القلق، من أوهام الرجاء .. يستنقذ ذاته فيخرج إلى الوجود ذاتا مريدة فاعلة لها جسارتها المدوية وهو على يقين من أنه لا يحقق وجوده الذاتى فحسب بل يحقق للوجود ذاته .. ويتم ذلك بأن تكون الجسارة إيثارية فينعم الكون بالسرور من خلال آلام الذات وتلك هى الغاية العليا التى ينبغى أن تتحقق للوجود الإنسانى؛ فيقول شاعرنا:

كن غناء مضرما وجه السماء
لاصدى نوح لقيثار الفناء
واسكب الذات .. بناء مشعل
تبصر الكون طيوراً من ضياء
ساطعات فوق شط الجدول

* * *

ثم تأتى خاتمة التجربة الوجودية للشاعر ليدخل دائرة الفناء الصوفى. والفناء الصوفى معراج من المجاهدة ترتفع من الإحساس بجمال المشاهد الذاتية والكونية إلى الإحساس بجلال خالق الكون وخالق الذات. وإنه ليأتى

فى صورة عبودية خالصة لله جل شأنه .. وهذا هو الفناء الصوفى الذى عاشه الشاعر فى تجربته الوجودية بكل مراحلها وأطوارها، فهو يقول فى الإيقاع الرابع:

قل لمن أحنى لغير الله رأسه ... ولمن صب لغير الله كأسه
خائفا يشرب من كفيه نفسه ... ومن الذلة لا يدرك حسه:

لست حيا إن توهمت الوجودا
سادة هشوا عن الأرض عبيدا
اسأل الذات تجد فيها السجودا
لسوى الله رياحا وحصيدا

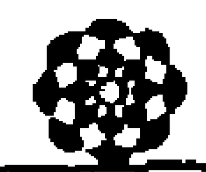
* * *

وعلى غرار الإيقاعات الثلاثة السابقة تأتى خاتمة التجربة أو الذروة العليا للتجربة .. وإنها لمقام الإحساس بالجلال. ومما نلاحظه فى هذا الإيقاع أن الجرس الموسيقى الصادر عن التركيب التصويرى للجمل ذو أصداء لحنية أو نغمية تبعث الخشية فى النفس وتبعث فى الوجدان الرضى بالتسليم .. فها هو ذات شاعرنا يخاطب ذاته فى شئ من التأنيب القاسى فيقول:

قل لمن أحنى لغير الله رأسه ... ولمن صب لغير الله كأسه
خائفا يشرب من كفيه نفسه ... ومن الذلة لا يدرك حسه

وفى النفى المشروط يكشف الشاعر عما غشى الذات من أوهام وأباطيل. وفى الكشف تبصرة بحقيقة الوجود الإنسانى وهو أنه وجود يملك إرادته وحريته؛ فيقول الشاعر مخاطبا ذاته:

لست حيا إن توهمت الوجودا
سادة هشوا عن الأرض عبيدا



ثم يأتى الأمر الجليل تساميا بالذات إلى مقام العبودية لله. فوجودها وحياتها بل وجود الكون وحياته هو لله وهنا يأتى الأمر بأن يرتد المرأ إلى ذاته ليسألها ويتعرف منها على حياتها ففى تعرف الذات على ذاتها معرفة بكل معانى الحياة ومعانى الحياة عبودية لله وماعدا ذلك فرياح وحصيد:

اسأل الذات تجد فيها السجودا

لسوى الله رياحا وحصيدا

* * *

ألا إن شاعرنا لم يصور لنا طبيعة مشاعره وانفعالاته فى مواقف استثارت قريحته الفنية فاستجاد لها الرموز المعبرة أو الموحية؛ ولكنه جعل القصيدة سيرة ذاتية وجودية لحياة إنسانية فى مراحل معاناتها الشخصية فى مقامات المجاهدة الوجودية لإدراك الحقيقة من خلال تحقيق الذات لوجودها .. وفى سبيل ذلك فإنه جعلنا نحيا مشاهد حياتية يتمثل فيها توترات الحياة فى حركتها وتفاعلها واشتجارها. ومن ثم فإنه أحيا الطبيعة فى أشجان الذات وأحيا أشجان الذات بالطبيعة ..

فماذا نقول إذن سوى أن محمود حسن اسماعيل فى قصيدته "شعلة الذات" سعى إلى أن يسمعنا أشجان الإنسان وهو يجاهد فى أن يحقق ذاته وهو يتغنى بنشيد الحياة حياة الحب والإيثار النبيل.

المراجع

* الكتب:

١- ينابيع الحياة .. إسحق أسيموف، ترجمة: د/ اسحق جرجس قصبحى، الناشر: مكتبة منيمنة _ بيروت _ لبنان ١٩٦٣

٢- الكون الغامض ... سيرجيمس جينز، ترجمة: عبد الحميد حمدى مرسى، الناشر: وزارة المعارف العمومية (التربية) ١٩٤٢

٣- العلم فى منظوره الجديد ... روبرت أجروس، جورج ستانسيو، ترجمة: كمال خلايلى، الناشر : سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٩

٤- اشبنجلر .. د/ عبد الرحمن بدوى، الناشر: مكتبة النهضـــة المصريـــة، طــ٢، ١٩٤٥

٥- الإنسانيـــة والوجودية فى الفكر العربى .. د/ عبد الرحمن بدوى، الناشر: دار النهضة المصرية، صـــ١، ١٩٤٧.

٦- المثالية الألمانية (شلنج) ... د/ عبد الرحمن بدوى، الناشر: دار النهضـــة المصرية، طـــ، ١٩٦٥.

٧- دراسات فى الفلسفة الوجودية ... د/ عبد الرحمن بـــدوى، النـــاشر: دار النهضة المصرية، طـــ٢، ١٩٦٦.

٨- المذاهب الوجودية ... ريجيس جوليفيه، ترجمة: فؤاد كامل، الناشر: الدار المصرية للتأليف والنشر

٩- طريق الفيلسوف ... جان فال، ترجمة أحمد حمـــدى محمـــود، النـــاشر: مؤسسة سجل العرب ١٩٦٧.

١٠- مبادئ علم النفس العام ... د/ يوسف مراد، الناشر: دار المعارف، طـ٢، ١٩٥٤.

١١- ميادين علم النفس ... مجموعة من علماء النفس الأمريكيين، إشراف: النظرية والتطبيقية ج. ب. جيلفورد، الترجمة العربية بإشراف: د/ يوسف مراد، الناشر: دار المعارف، طـ٢، ١٩٦٢.

١٢- الموجز في التحليل النفسي ... سيجموند فرويد، ترجمة: سامي محمود علي، وعبد السلام القفاش، الناشر: دار المعارف، ١٩٦٢.

١٣- ثلاث رسائل في نظرية الجنس ... سيجموند فرويد، ترجمة: د/عثمان نجاتي الناشر: دار القلم ١٩٦٠

١٤- فقه اللغة ... د/ علي عبد الواحد وافي، الناشر: دار نهضة مصر، طـ٦، ١٩٦٧.

١٥- الوعي والفن ... جيورجي جاتشف، ترجمة: د/ نوفل نيوف، سلسلي: "عالم المعرفة"، الكويت ١٩٩٠.

١٦- مشكلة الحب ... د/ زكريا إبراهيم، الناشر: مكتبة مصر، طـ٢، ١٩٧٠.

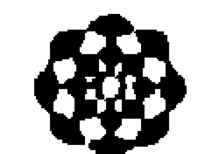
١٧- مشكلة الحرية ... د/ زكريا إبراهيم، الناشر: مكتبة مصر، طـ

١٨- مشكلة الفن .. د/ زكريا إبراهيم، الناشر: مكتبة مصر، طـ

١٩- النقد الفني .. دراسة جمالية وفلسفية، تأليف: جيروم ستولنيتز، ترجمة: د، فؤاد زكريا، الناشر: هيئة الكتاب طـ٢، ١٩٨١

٢٠- الفتوحات المكية ... ابن عربي، (السفر الثالث)، الناشر: الهيئة العامة للكتاب، تحقيق د/ عثمان يحيى.

٢١- ديوان بشار جـ١



٢٢- ديوان كعب بن زهير .. الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٥٠.

٢٣- الأعمال الكاملة .. على أحمد سعيد، الناشر: دار العودة، بيروت، لبنان.

٢٤- ديوان: "العروس الشاردة" .. عبد الله السيد شرف، منشـــورات مجلـــة أصوات ١٩٨٠.

٢٥- ديوان: "العين المحترقة" .. فاروق شوشة

٢٦- ديوان: "لأنى أحبك" .. فاروق جويدة، ١٩٨٢

٢٧- ديوان: "أغانى الكوخ" .. محمود حسن اسماعيل

* * *

المجلات:

١- الهلال: عدد يناير ١٩٧٥

٢- الهلال: عدد فبراير ١٩٧٧

٣- إبداع: عدد: فبراير

مايو

يونيه

يوليه

مارس ديسمبر ١٩٩١، أغسطس، ديسمبر ١٩٩٢.

الفهـــرس


تم بحمد الله

هـذا الكتـاب

كتابنا ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث دراسة تكلم فى موضوعها الكثيرون من الشعراء والنقاد لكل رائيـه ولكل حجته أو زريعته ولم يحاول أحد أن يضع القضية فى إطارها الشمولى الجامع؛ وهذا ما قصدناه.

ولست من أنصار التظاهر بالتواضع فأقول أن كتابنا تجربة ولكننا عالجنا الأمر من كل جوانبه معالجة دقيقة وحازمة وصارمة قصدنا منه أن نقول للمحسن بعد التحليل والتعليل أنت أحسنت وأن نقول لمن شاز عن السوء بعد التحليل والتعليل أنت أساءت وغايتنا أن نتسامى بالشعر فناً وإبداعاً وأن نجنبه شرالمتشاعر[illegible] وغوغائيتهم.وفق الله الشعراء إلى الإبداع النبيل وهد[illegible] جميعا سواء السبيل

محمد عبد الواحد حجا[illegible]